

لن ننسالك.. يا شهيد

لم يعرف تاريخ الفن فكرة استحوذت على اهتمام الفنانين واستأثرت بتفكيرهم، واحتلت مكان الصدارة في أعمالهم عبر العصور المتتالية المختلفة، فتدويمها وحديثها كفكرة «الشهيد» التي تمثل التضحية في أروع صورها، وإنكار الذات في صدق معانيه وأشكاله. فالشهيد... إنسان يقدم لنا أكبر التحديات أمام الموت، ويضرب لنا أروع الأمثلة البطولية في وجه العدوان، ويقدم أكثر المواقف قدرة على إثارة الأهتمام، فهو بعث للحياة... يتجاوز فيها... الفناء من أجل البقاء والأزدهار.

فيه يتجلى الموقف الأنساني المتعالي الذي يختار الإنسان الموت من أجل الحياة... والتضحية بها من أجلها، موت من أجل بعث وولادة، وإقدام من أجل أحياء وإعادة... فيه تتجلى عملية توحيد مع الجماعة... ينسى الإنسان فيها نفسه من أجل الآخرين، ويبعث فيها عبر موته،... الحياة.

أنه يكتب بدمه تجديد الحياة... ويعطي الأمثلة على مدى ما يملكه الإنسان من قدرات على العطاء... وقت الأزمات، وفي أيام المحن والشدائد.

في العصور القديمة تحدثوا عن الشهيد فقالوا في الأساطير، بأن التضحية بالإنسان... يعني إفساح المجال... للإنسان وأرضاء لوحش، وأحياناً يعني بعث حياة

شعب ، فهو قربان لاستمرارها وهو كبش المبدأ ، وهو وسيلة الحياة واستمرارها وانحن نرى هذا المفهوم يأخذ شكلًا جديدًا في هذا العصر ، فالإنسان يختار موته بإرادته لبعث أمته ، ويمضي إلى الموت على تدميه لتجديدها ، فهو ربيع أمة جديد ، لا يدمن أوراق تذبل ، وانحصران تجف نضارتهما ، ونسغ يموت ... إذالم يبعث بدم جديد ، ونسقى بدم تضحية كبيرة .

وهكذا ، أصبحت البطولات امثلة تحتذى ، تقام النصب التذكارية لتخليدها ، وتزين الساحات بالتماثيل التي تقدم المجندي المجهول تمجيداً للشهداء ، وللقائليين الذين قبلوا أن يكونوا ... وقتوداً لتاريخنا تنير طريق المستقبل للأجيال .

وحيث نرى الشهداء اليوم يتسارعون إلى الموت في كل مكان ، في هذه الأيام دفاعاً عن الأرض ، وعن البقاء ونرى أبناء شعبنا يجددون العهد على أسرار النضال ... حتى النضال ... نحن بأبنا ملأه البطولات التي قدمها الشهداء ... هي أساطير جديدة ، بل هي وقائع وحقائق يسجلها التاريخ ... تهزأ من كل الأساطير ... أساطير جديدة ... يسطرها الإنسان العرلي ... على سطح هذا الكوكب ... من أجل الانسبات وحياته الأفضل ، فداء من أجل الحق ، ودفاع عن كرامة الانسبات ايضاً كانت .

إن البطولات ... هي الوسيلة حيية لتطهير أمة ، وبعث لها وتجديد ، حين نجعلها موضوعاً لأفعال فنية خائفة تصيح قدوة للأجيال ، وامثلة تحتذى ، وهكذا نجعل عبارة ... « لن ننسى »

حقيقة حية وموضوعاً ماثلاً في الأذهان على مر السنين والأعوام .

« الحياة التشكيلية »

فنانونا والقضية

طارق الشريف

يحفل تاريخ الفن عبر عصوره المختلفة ، بأعمال تعتبر ذاكرة نضالية للشعوب ، مثلما تمثل الاعمال الفنية الاخرى ... الذاكرة الحضارية لها ، ومن تلاقي هذه مع تلك ومن ترابط الموقف النضالي بالتشكيلات الفنية ، والصياغات المختلفة التي يلجأ الفنان اليها لتوصل الى تقديم مرحلة بكل أبعادها ، على شكل شهادة حية يجسدها الفنان في أعمال فنية تحت الاجيال القادمة على بلورة مواقفها ، لانها تسجل المواقف ، وتقدمها مكثفة معبرة تعكس ما بذله جيل من اجل جيل آخر ، وما بذله فريق من شعب من اجل خلاصه ، وبقائه .

وان اغنى فترات التاريخ بالمواقف ، هي الفترات الحاسمة التي يتعرض فيها شعب لحرب غزو أو ابادة ، واستعمار ، ويصمد فيها امام المعتدين الغزاة ، ويقدم المواقف البطولية والشهداء التي تقدم مدرسة للأجيال ، وذاكرة نضالية لها ... ويلعب الفنان دوره التاريخي في تسجيل هذه المواقف ، ولكنه لا يكتفي بالتسجيل الوثائقي الذي يقدمه المؤرخون والمصورون ، بل يقدم تلك الشهادة عبر لغة فنية خاصة تساعد على تحقيق التقديم الافضل ، الذي يجمع بين البطولة والشهادة ... وبين اللغة الفنية المتميزة التي تعالج هذا الموضوع في اطار جديد يملك المضمون الذي يسمى اليه الفنان ، ليذكر بالبطولة ، ويقدم اهمية المواقف في بقاء واستمرار هذا الشعب ، وذلك لأن هذا البقاء في لحظات الحسم قد أصبح رهينا بتلك المواقف .

وهكذا تبرز اهمية الفن التشكيلي ودوره الهام في المراحل الحاسمة من تاريخ الشعوب ، في اغناء ذاكرة الشعوب بالمواقف ، وفي بلورة ما هو جدير بأن يحافظ عليه ، ويبقى من أحداث وهكذا يلعب الفن دور المنبه والمحرض والمخلد ... اضافة الى أنه يقدم لنا العمل الخالد الذي يبقى لما يملكه من ابداع وما يحمله من موضوعات على صلة بحياة شعب ونضاله من اجل الحياة الافضل ، ومن اجل البقاء ... ولتحقيقهما .

ونحن نرى في كل زاوية ... أو ركن شارع من الشوارع وفي كل بقعة من البقاع ... الاعمال الفنية التي تقدم لنا ذكريات عن بطل أو شهيد ، يجسده الفنان حيا امامنا ... وهكذا تبقى البطولات ماثلة في الازهان للأجيال ... هنا مات بطل وهنا دافع شعب عن وجوده وحياته ، وهنا ... تمثال يخلد موقعة أو معركة أو موقف ..



لن ننساك يا شهيد

وهكذا تبرز أهمية الفنان الذي اختار أن يكون [صوت شعبه] ، في مراحل تاريخ هذا الشعب الحاسمة ، والذي جعل مواهبه الفنية مكرسة لتقديم ما هو عام ومشترك مع الآخرين ، وتجاوز ما هو فردي خاص ، ليكون الشاهد على حقيقة قومية وإنسانية ، ... وبدأ يجعل ازِمات الآخرين ومشكلاتهم ، همه الأساسي ليكون وجه شعبه المعبر بصدق عن قضيته ، وقد التحم بقضايا أمته النضالية ... فاتسعت دائرة اهتماماته لتكون شاملة معبرة عن المعاناة التي يراها أمام عينيه حية تنبض ..

ونحن اليوم نشهد ما يعانيه شعبنا من قتل وذبح نحت الاحتلال والقصف الوحشي ... ونحس بهول ما يحدث ، وما يبيت لنا من تأمر ... على اختلاف أشكاله ... ممثلاً بألة الحرب الفاشية ... ونرى أمامنا النضال الباسل لهؤلاء المقاتلين دفاعاً عن الوجود نحس بأننا أمام مرحلة أصبح الفنان لا يحتاج معها إلى

الخيال كي يعبر ، ولا إلى الافتعال كي يلمس الجرح ... وهو يرى أمامه ... المعاناة والبطولات ... وجهان لحقيقة واحدة ... ونكتشف عبر هذه الحقيقة أن الفنان التشكيلي العربي لم يترك فرصة تمر في الماضي لم يجسدها في عمل أو أكثر ، ولم يترك مناسبة تمر لم يكرس فنه لها ، وهناك المئات من الأعمال الفنية التي تؤكد مدى تلازم الفن التشكيلي مع نضال شعبنا ومع قضايا الكبرياء الهامة ... عبر مختلف مراحل النضال التي مرت .

ولسوف نحاول أن نقدم بعض النماذج التي اخترناها ، لأنها صوت هذا الشعب ، وشاهدنا على ما جرى ويجري ، وهناك بين المقاتلين عدد من الفنانين الذين عبروا بفنهم عن المعاناة وجسدوا البطولة ... والذين أعطوا كل إمكاناتهم ... فكانوا مع هذا الشعب في لحظات الحسم من تاريخه .



الفلسطينيون



سنعود

ولهذا يستحق هؤلاء الفنانين ... أن نتوقف عند أعمالهم وما قدموه من صياغة لتجسيد قضايا أمتهم ، لنحدث عنهم ، ولسوف نختار بعض التجارب ، التي لا تمثل كل ما قدم ، اذ يستحيل علينا أن نجمع كل ما رسم ونحت وحفر من اعمال ... مثلما يستحيل علينا أن نسجل كل البطولات ونقدمها ... وهكذا لا بد لنا من الاختيار ... وفي هذا الاختيار تكمن المشكلة ... ولكن كل فن هو اختيار ... وكل نقد هو كذلك ... اذا كان نقدا او فنا .

برهان كركوتلي

لقد اعتبر (برهان كركوتلي) واحدا من الفنانين الذين سخرُوا فنهم كله للتعبير عن القضايا الملحة في الحياة المعاصرة التي نعيشها ، واحد أهم الفنانين العرب الذين قدموا لنا (القضية الفلسطينية) ، والذين عبروا عن هذه القضية عبر لغة خاصة متميزة ، بحيث تلازم التعبير عن هذه القضية مع اللغة الفنية التي لجأ إليها .

واختار (برهان) للتعبير عن هذه القضية ، الصيغة التعبيرية الفنية التي تأثر بها في المرحلة الدراسية في (ألمانيا) ، وأضاف إليها الصيغ الفنية الشعبية ، والمفاهيم المرتبطة بها ، والتي تمثل الأسلوب المحلي الذي ساعده على تقديم لغة فنية خاصة .

لقد جعل الموضوعات المرتبطة بالقضية الفلسطينية ، كعمود فقري لأعماله ، وعبر عن بعض المشكلات الاجتماعية والانسانية ، في أعماله الأخرى ، وحاول أن يؤكد على الجوانب الاجتماعية والانسانية التي تربط الثورات وحركات النضال الوطني والانساني .

وحتى يتمكن من اغناء تجربة التعبير الفنية وربطها بالموضوعات الملحة ، لجأ الى الأشكال المختلفة التي نراها على الأقمشة الشعبية والكتب القديمة ، والسيوف والخشب والمعادن وعن طريق هذه الرسوم الشعبية قدم لنا الموضوعات الهامة .

ان اللغة الفنية التي يستخدمها في لوحاته ترتبط بفنوننا المحلية ، العيون كبيرة والاجساد ممثلة ، أضخم من حجمها ... والزخارف المختلفة تملأ المساحات سواء في الاجسام او على المساحات الأخرى، وتتداخل الكتابات التي تترايط مع الزخارف والوجوه، والموضوعات أخذها من الموضوعات الملحة التي عالجها الفنانون الذين رسموا موضوعات ترتبط بهذه القضية، لكن (برهان) أعطى لهذه الموضوعات صيغة خاصة من التعبير ترتبط به ، وتعتمد اعتمادا كبيرا على أكثر من وسيلة ، ولعل أهم هذه الوسائل هي (الأرابسك)



ثورة حتى النصر

واغناها بالعناصر ، فالرجال اقوياء في القسم الاسفل من اللوحة ، وقد عبرت الخطوط المتينة التي لجأ اليها عن هذه القوة ، وقد تداخلت الوجوه والاجساد مع الاسلحة والزخارف ، بحيث تحس بتلاحم نضال أبناء الشعب كله ، وتؤكد الصياغة على هذا التلاحم وتبرز في الاجزاء الاخرى من اللوحة ... بعض مشاهد من الاراضي المحتلة ، وذلك لربط هذا التلاحم بالهدف الرئيسي للثورة تحرير الارض .

والحركة اللامتناهية للخط المتداخل المعبر ، أو المساحات التي تترايط مع حركة الخط .
ولعل اهم هذه اللوحات هي : الشهيد عز الدين قسام - القدس لنا - الثورة الفلسطينية - المرأة الفلسطينية - الطفل الفلسطيني - المرأة والطفل - لن ننساك يا شهيد - امومة - امرأة - ثورة حتى النصر .
وتعتبر لوحة (الثورة الفلسطينية) اكثرها اهمية،



الطفل والطائر



عائلة فلسطينية

والزخارف تجمل المساحات ، ويتحول كل شيء الى زخارف وتترابط مع بعضها في حركة تجمع الاشياء في وحدة متلاحمة لا انفصام لها ، وهو يلخصها ويدمج بينها ، وذلك كي تصبح كل مساحة عبارة عن درجة من الدرجات الضوئية التي تساعد على تكوين اللوحة ، ويعطي الابعاد المساعدة له على التعبير عن الموضوع ، وتغنيه عن استخدام الظل والنور ، وتقدم للعمل الايقاع الحركي الذي يساعد على ابراز أهمية الايقاع الخطي الذي نراه يحدد المساحات والاشكال ، ويهب العمل الترابط المطلوب ، الذي يبرز في النهاية مفهوما حيا للفن يعتمد على الخط اللامتناهي (الأرابيسك) الذي يقدم لنا التكوين الحيوي المتجدد والذي يبرز مفاهيم فنية خاصة .

ونرى ذلك في لوحته (المرأة الفلسطينية) التي يعتمد فيها على الخط اللين المتحرك على شكل اقواس معبرة ، ونرى المساحات والزخارف ، ونحس بترابط كل شيء ضمن مفهوم خاص للوحة ، تتدخل كلمة (عائدون) ضمن حركة الزخارف لتصبح جزءا منها ، ونرى الوجه الجميل المعبر ، والعيون الكبيرة والجميلة، التي رسمت بخطوط معبرة ، والحركات التي اعطاها للأيدي وتداخلها مع الاشكال الاخرى التي تخلق الترابط المنشود بين الخلفية والمقدمة .

أما في لوحته عن (عز الدين قسام) فنرى الصيغة الشعبية للرسوم، تذكرنا ببعض الحلول الفنية البدائية التي يقدمها رسامون بدائيون ، ونحس بذلك في كيفية تقديم وجه البطل ، ونرى الايدي المعبرة ، ولهذا نحس بأن (برهان) يأخذ حريته في اختيار الكثير من الصيغ الفنية التي يلجأ اليها ، فهو يغني لوحته بكثير من الاشكال والزخارف والكتابات ، وهو يعتمد اعتمادا على البساطة في هذه الحلول التي توصله الى بعض الصيغ المفهومة والتي تصل للناس لبعدها عن التعقيد، ويكره المفاهيم المعقدة للفن ، بل يبني أعماله على أن تكون معبرة قابلة للتداول عند جميع الناس على اختلاف مستوياتهم ، ويقدم العناصر اليومية من الحياة التي ترسخت في طفولته ، ويعتمد كليا على بعض الاساليب المستخدمة في الرسوم الشعبية المتداولة عن (عنترة) و (الزير) ويلجأ اليها ليقدم عبرها بعض حلوله الفنية بعد أن يكسبها المفاهيم الجديدة والصياغة المتناسكة ، وهو من هذه الناحية يعطي الرسوم العمق الضروري لتصبح فنا .

ويلجأ أحيانا الى دمج أكثر من صيغة ، في لغة معبرة يعتمد قوة الخط ... او الخطوط القاسية التي تعتمد على الزوايا الحادة ، ويقدم الصيغة التي تلجأ الى الخطوط اللينة ، وهكذا يتوصل الى أكثر من حل ، لكنه قادر على دمج كل ذلك في لوحات معبرة لها



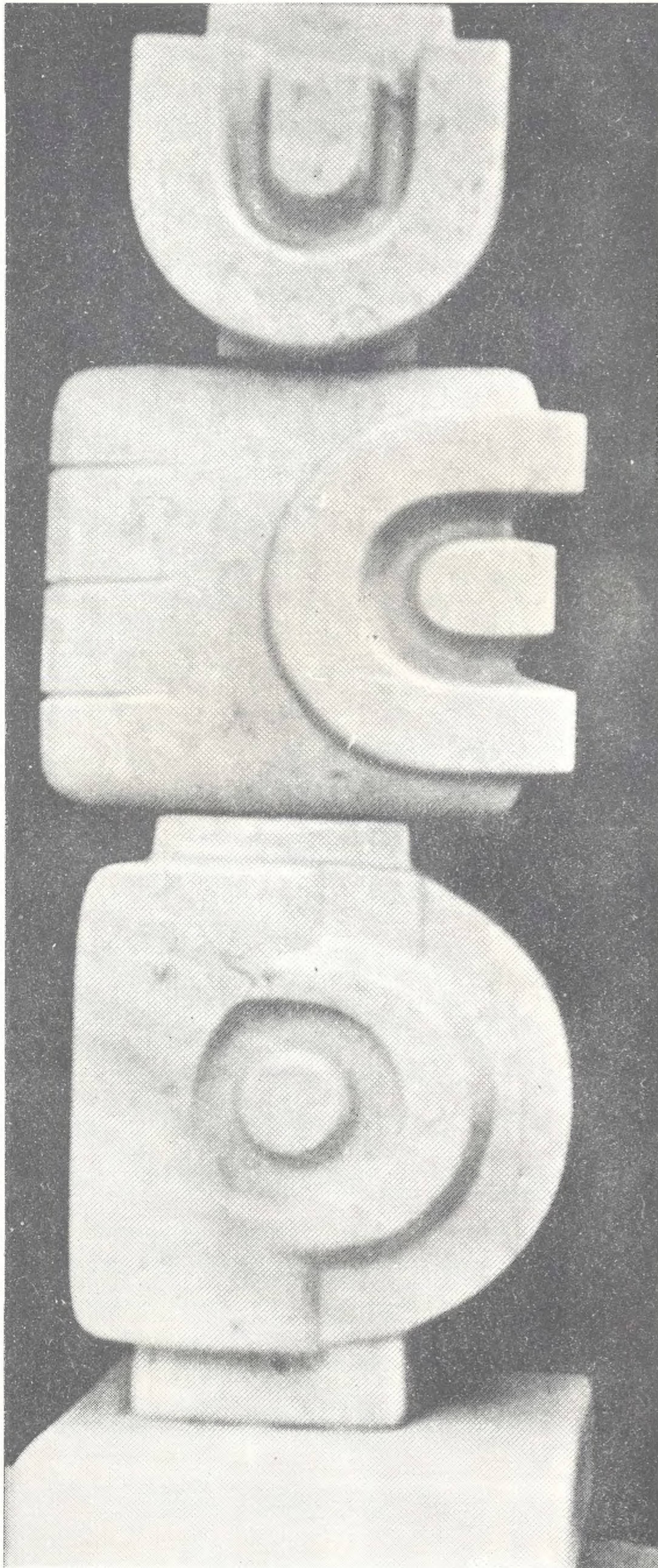
امومة - منى السعدي

الذي تقدمه الارض والناس ، في تفاعلها وفي قدرتهما على الوصول الى المشاهدين .
وقد يلجأ (برهان) الى الصيغ التعبيرية التي لا تعتمد على جمال الخط ، أو رشاقته ، حين يرسم وجه (الفدائي) بقوة فاللغة هنا أصبحت أكثر متانة وتعبيراً ، ويلجأ الى التلخيص ، كي يقدم وجه العالم الثاني البشع ، ونحس بأن هذا الوجه موجود دوماً ، ولهذا يكشف لنا عنه في كثير من لوحاته الأخرى ، التي تقدم لنا المأساة ، وهكذا يلجأ الى التشويه للوجوه ، ليقدم البشاعة .

ولهذا نرى تجربته موزعة بين جمالية المقاتلين والنساء ، وبشاعة المعتدين والفزاة ، وهو يلجأ الى بعض الاشكال المشوهة ليقدمهم ، لكنه يقدم أحياناً

حضورها المعبر ، لما تملكه من موضوعات ، ولما تقدمه من حس فني خاص .

وقد يقدم لنا صيغة خاصة تعتمد على الخطوط المعبرة وحدها ، الخطوط التي قدمت لنا لوحة مرسومة بخطوط وزخارف تمثل (القدس) وسماها (القدس لنا ... النصر لنا) ... وكل عناصر اللوحة قد أخذت من الأراضي المحتلة ، وتشابكت البيوت والنوافذ والقناطر ، وعبرت كلها في وحدة فنية عن الأرض المحتلة ، ونرى الوجه الجميل وحركة الخط وتداخله اللامتناهي مع الاشكال والمنازل ليشكل ذلك كله صيغة مترابطة من الاشكال التي يجمعها خط واحد معبر يدخل كل شيء ويعمق كل تعبير ... انها وحدة هذه البيوت والأراضي وتلاحمها لتعكس لنا (الجمال) الذي لا ينفذ معينة ، والتي تستند الى الحس الملحمي



الحالة المأساوية عبر بشاعة عارضة حين يرسم ظلام حياة المسجون والمقتول والمحاصر ، كأن هناك بشاعة عارضة ، وبشاعة متأصلة والآخر لا نراها الا في وجوه الضالعين في الاجرام والقتل ، وهذا ما تقدمه لنا لوحة تمثل (فتاة) هي فلسطين بالتأكيد ، وحولها قد التف الاشخاص الطامعين على اختلاف انماط بشاعتهم وعراقتهم في الاجرام ... انهم القتل الطامعين في استباحة حرمت الفتاة الجميلة التي يحميها اطار معبر من الصعب اختراقه مهما حاولوا .

وقد نرى التعبير الحزين على وجوه الاطفال ، والنساء ، وعلى وجوه الناس ، انه الحزن العارض ، والالم الذي يدفعه الانسان ضريبة للكرامة ، او يدفعه الطفل .

ونكتشف عبر ذلك كله أن (برهان) يلجأ الى الحكايا البسيطة التي تؤكد مدى بساطة تعبيره ، وقدرته على استخدام الرمز المحبب الذي لا يمكن أن ينسى ، ونرى في قصة يرويها لنا فيقول في احدي لوحاته :

- رأيت على الناصية طفلا حزينا سألته ما أحزنك ... يا صغيري فأجاب : والذي عن الدار غائب؟! ..

لقد تمكن من الوصول الى تقديم المأساة عبر أبسط الاشكال وأكثرها قدرة على النفاذ ، وهكذا نكتشف في كل عمل من اعماله الحلول المختلفة المعبرة عن الموضوع ، والبساطة التي قد تصل الى حدود الإعجاز .

ولعل لوحته (لن ننساك يا شهيد) تساعدنا على فهم أسلوب (برهان) ، فالناس يحملون تابوت الشهيد ، وعليه هذه العبارة ، وهم يسرون باندفاع ، وهو يجمع بين المقاتلين والنساء والاطفال ، وتبرز المشاعر المتنوعة على الوجوه ... حزن وغضب ومأساة ... وأمل لأن الشهيد واسطة الخلاص ، وطريقه ، وحزن على القتل ، أسلوب دمج الوجوه ، وتوزيع الحركة ، وربط ذلك كله بقوة التعبير الذي يعطي المشاهد المشاعر المختلفة التي تبدو مؤثرة بفعل لغة فنية قادرة على نقل تلك المشاعر وايصالها الى المشاهد ، لتؤثر عليه وتحرضه ، وتحسسه بالموضوع الذي تواجهه أمته اليوم .

وهو ينقد تارة ، يضحك أخرى ، يفاجيء المشاهد بكلمات يكتبها ... عن نفسه (برهان) رافض الذلة (أو (ابن الشام) ... وفي كل الاحوال يقدم اعماله لتكون قريبة من القلب .. بسيطة معبرة ... البساطة التي تعطيها الأسلوب المعجز الذي يجمع القوة ... والنفاذ الى القلوب لتحتل مكانها فيها .

عبد الحي مسلم

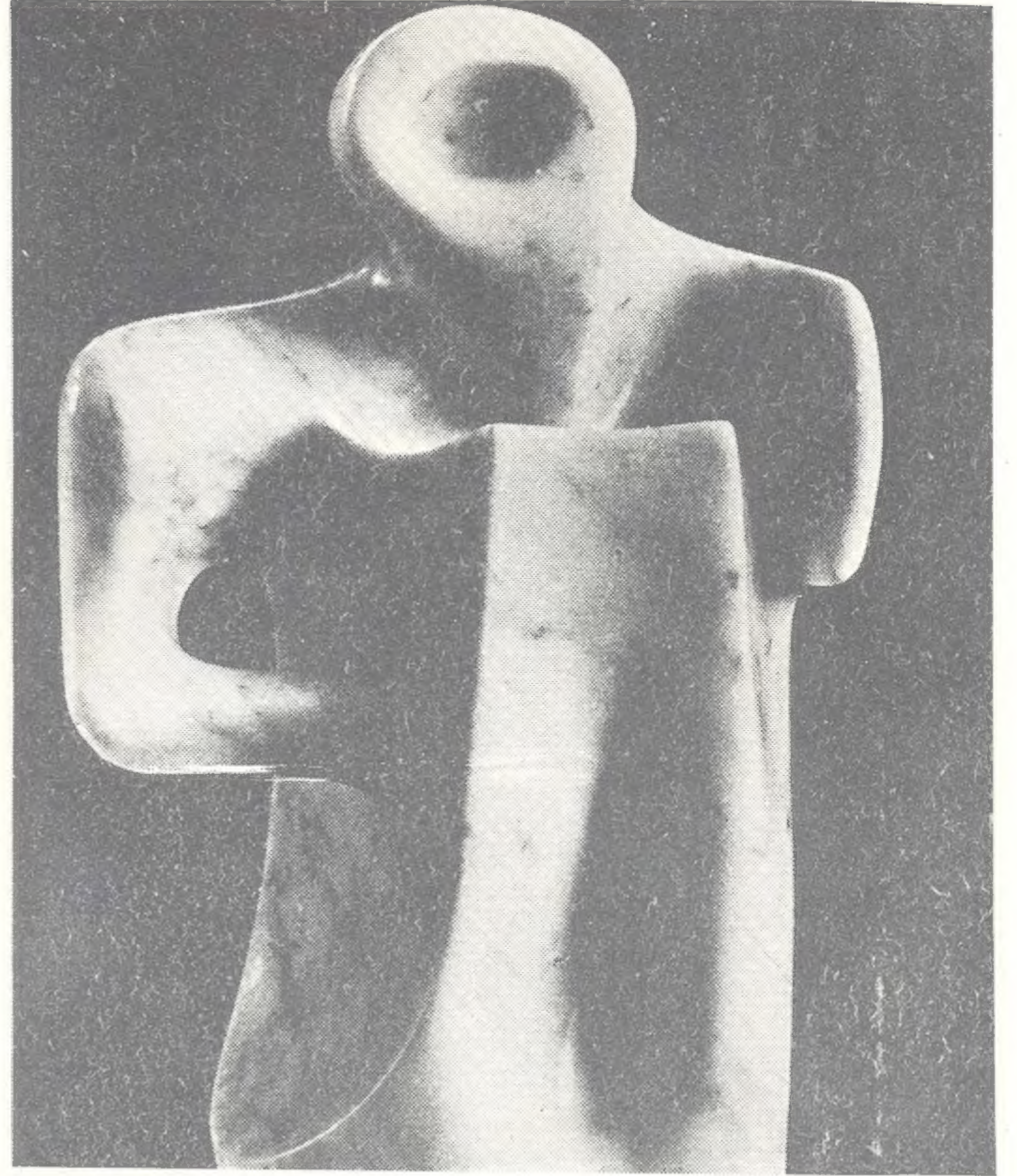
أما تجربة (عبد الحي مسلم) فهي تجربة فريدة في نوعها ، وذلك لأنها تقدم لنا الموضوعات المرتبطة بالقضية الفلسطينية ، وبصياغة خاصة ، وبمواد مختلفة عما اعتاد الفنانون عليه ، فهو يستخدم نشارة الخشب يعجنها ويشكلها في أعمال (نحت بارز) ، وقد توصل الى تجارب هامة معبرة عن القضية التي ارتبط بها ، ولجأ الى البساطة التي قربت أعماله الى الناس ، والتي ساعدته على نشر فنه .

انطلق من تسجيل الموضوعات المختلفة التي تمثل نضال الشعب الفلسطيني عبر العصور ، وما عاناه هذا الشعب عبر مختلف المراحل ، وجعل فنه ملحمة من الاعمال التي تكمل بعضها وتقدم لنا سيرة شعب عبر تاريخ طويل ، وقدم شهادة حية على أن هذا الشعب قد عانى الكثير ، ولكنه ما زال قادرا على البذل والتضحية .

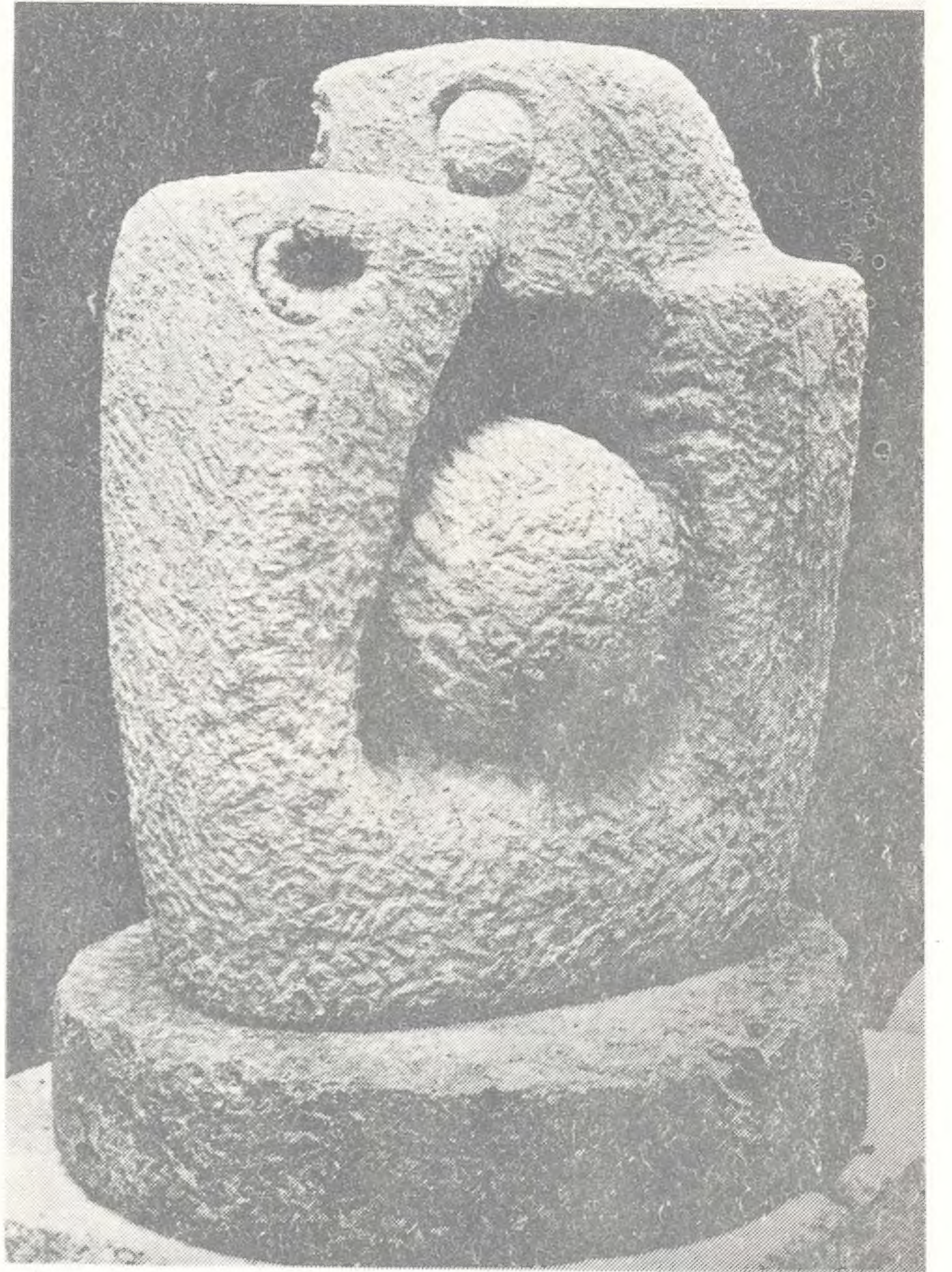
وحتى يتمكن من ربط أعماله ربطا محكما بالقضية لجأ الى الفنون الفلسطينية القديمة ، يحي بعض عناصرها ، ويستخدم بعض المفاهيم القديمة ، القادرة على التعبير في أعمال حديثة ، ولهذا تحس بأن أعماله لها جذورها التاريخية العريقة التي تعطيها قوة الاستمرار ، وألح على بعض المفاهيم التي تساعد على التعبير عن أفكاره الجديدة مثل اصفاء الميزات البشرية على الاشياء والحيوانات ، والتعامل معها على أنها بشر ، أو ما يسمى أنسنة الاشياء ، مما نراه منتشر في الريف ، لارتباط الحياة بما في الطبيعة من عناصر لها أهميتها في حياة الانسان .

ويضع ذلك كله في خدمة موضوعاته التي تشغله ، فهو قد أخذ من الفنون القديمة المفاهيم التي تساعد على توسيع أفق التعبير والتي تتجلى في أسلوب التحوير ، وعملية خلق للكائنات والاشكال غير المعقولة التي لا نراها في الواقع ، ولهذا فالعالم الاسطوري الذي يقدمه يدين بالكثير الى المفاهيم القديمة التي ربطت الفن بالسحر وعالم التحولات البشرية والحيوانية ، والتداخلات بين الاشياء ، وهكذا توصل الى عالم غريب تماما من العلاقات الانسانية التي لا تستقيم لمنطق العقل ... ولكنها تبدو مقبولة تفرض نفسها .

فهو يحور الانسان ليصبح في جزء منه سفينة ، ويبدل اليد يطيل بعض اجزائها ، أو يضخمه على نحو غير معقول ، ويتلاعب بالشكل فيخرج اليد من المدفع أو يحور وجه الانسان الى شكل غريب ، أو يبدل اجزاء من البندقية لتصبح طائرا من الطيور الجارحة ، أو يدمج الانسان بالارض ، أو يحور أحد الاماكن الى



الأرض



أمومة الأرض



امومة

شجرة



قلعة متماسكة من الاشخاص والاسلحة والقتلى والاشياء الاخرى التي يملكها الانسان ... في وحدة متماسكة مقاتلة .

وهو في هذا الاسلوب يعطي الفن قدرة لا محدودة على التعبير ، ولا يمكن تحقيقه عن طريق المفاهيم التقليدية للتصوير ، ولهذا يمكن أن نقول عنه بأنه كساحر قادر على أن يتلاعب بكل الاشياء ليسخرها ، ويعيد تكوينها حسب ما يريد ... ولهذا يختلف عن غيره من الفنانين المعروفين ..

ولا يقف عند هذه الحدود ، بل يلجأ للفنون الشعبية التي يملكها الناس في القرى الفلسطينية ، ويعالج الموضوعات المختلفة ، مستخدماً الكثير من العناصر الشعبية الفلسطينية ، وخصوصاً الجرار والمناجل والقمح والعقال والافغان وغيرها .

وهو يعطي هذه الاشياء .. الاهمية الاولى في تجربته بحيث ترى ان كل عمل من أعماله ، يتضمن بعض العناصر التي ترجع الى فترة طفولته في قريته ، وهو يضيف على هذه الاشياء الجوانب الانسانية التي تجعل هذه الاشياء حية قادرة على ان تحكي لنا القصص المختلفة عن الحياة التي انتزع منها ، وهو يعطي لكل عمل من أعماله الارتباط العميق بحياة الريف الفلسطيني ، وذلك كي يؤكد لنا عمق التلاحم بينه وبين الارض التي نفي عنها ، والتي اصبحت تمثل الحنين الدائم الذي يحمله معه اينما رحل ، والتي تأخذ الاشكال المختلفة التي تساعدنا على ايجاد الارتباط بالارض الذي يمثل أهم عنصر من عناصر الفن الفلسطيني المعاصر كله ، لان النفي عنها ... قد جعلها حية متجددة ... تعطيها دوماً الموضوعات والعناصر ، والتي تتأكد في كل مرة بصيغة ... بحيث نحس بأننا نعيش في قرية (عبد الحي مسلم) ... مثلما نعيش القضية الفلسطينية .

ولكن كيف تطورت معالجته الفنية ؟! والى اي حلول توصل ، وما هي المفاهيم الفنية التي قدمها لنا ؟!

في البداية ، عالج (عبد الحي مسلم) الموضوعات المختلفة المرتبطة بالقضية الفلسطينية ، فهو يقدم بعفوية هذه الموضوعات ، وقد استخدم الالوان المختلفة ، ويمكن ان نعطي فكرة عن هذه البداية ، في العمل النحتي الذي قدمه والذي قدم له العنوان التالي :
« سنخرج من كل مجزرة .. أكثر ايماناً وصلابة وخناجرهم المسمومة ... لن تشيننا عن مواصلة السير » .

ان الفكرة التي ينطلق منها (عبد الحي مسلم) ، بسيطة ومعبرة ، فالشهداء الذي سقطوا في اسفل التمثال قد تحولوا الى طائر وانطلق من هذا النسر

المقاتلون رجالا ونساء وأطفالا وأسلحة مختلفة ، وان المارك والبطولات التي بذلها المقاتلون هي المنطلق الى تجديد الثورة وانطلاقها لتحقيق الاهداف الرئيسية للثورة .

ومن الواضح ان الصياغة الاولى لآعماله بسيطة ومعبرة ، لكن التجارب التي مر بها (عبد الحي مسلم) جعلته ... يلجأ الى صيغ أكثر تعبيراً ، ويمكن ان نعطي مثلاً على هذا في عدة أعمال هامة ... ولعل أهم هذه الأعمال هي (الشجرة) ان (عبد الحي مسلم) يرسم شجرة عن طريق (الكتابات) وهي



لَمَاء

تمثل ما قدمه الشعب العربي من ثورات ومن تضحيات مختلفة ، وهنا نلمس عدة عناصر جديدة هامة أسهمت في تقديم صيغة جديدة من التعبير الفني المتميز .. ولعلنا نلاحظ كيف ربط (عبد الحي) الصياغة

بمفهوم جديد من التشكيل انطلق من (الارابيسك) ، فالمفاهيم المرتبطة بالتلاحم والاعمال التي تقدم ملاحم هذا الشعب تعتمد على هذا المفهوم الذي يعطي العمل التماسك الضروري ، ويساعد على بلورة تلاحم نضال الشعب عبر العصور وتماسك قواه الحية في وحدة ، ولهذا لا بد من ربط هذه العناصر ، ولا يمكن ربطها ما لم يلجأ الى الخط اللامتناهي الذي نراه قويا معبراً يساعده على التعبير ، وهو بسيط ، ويزداد اعتماداً على الايقاع الخطي للتعبير عن موضوعاته، ويزداد قدرة على تقديم الموضوعات بلغة مبسطة ومعبرة ، وهكذا يتوصل (عبد الحي مسلم) الى مرحلة متميزة من الانتاج الفني في أواخر أعماله ، حين يقدم مجموعة من الأعمال الفنية ...

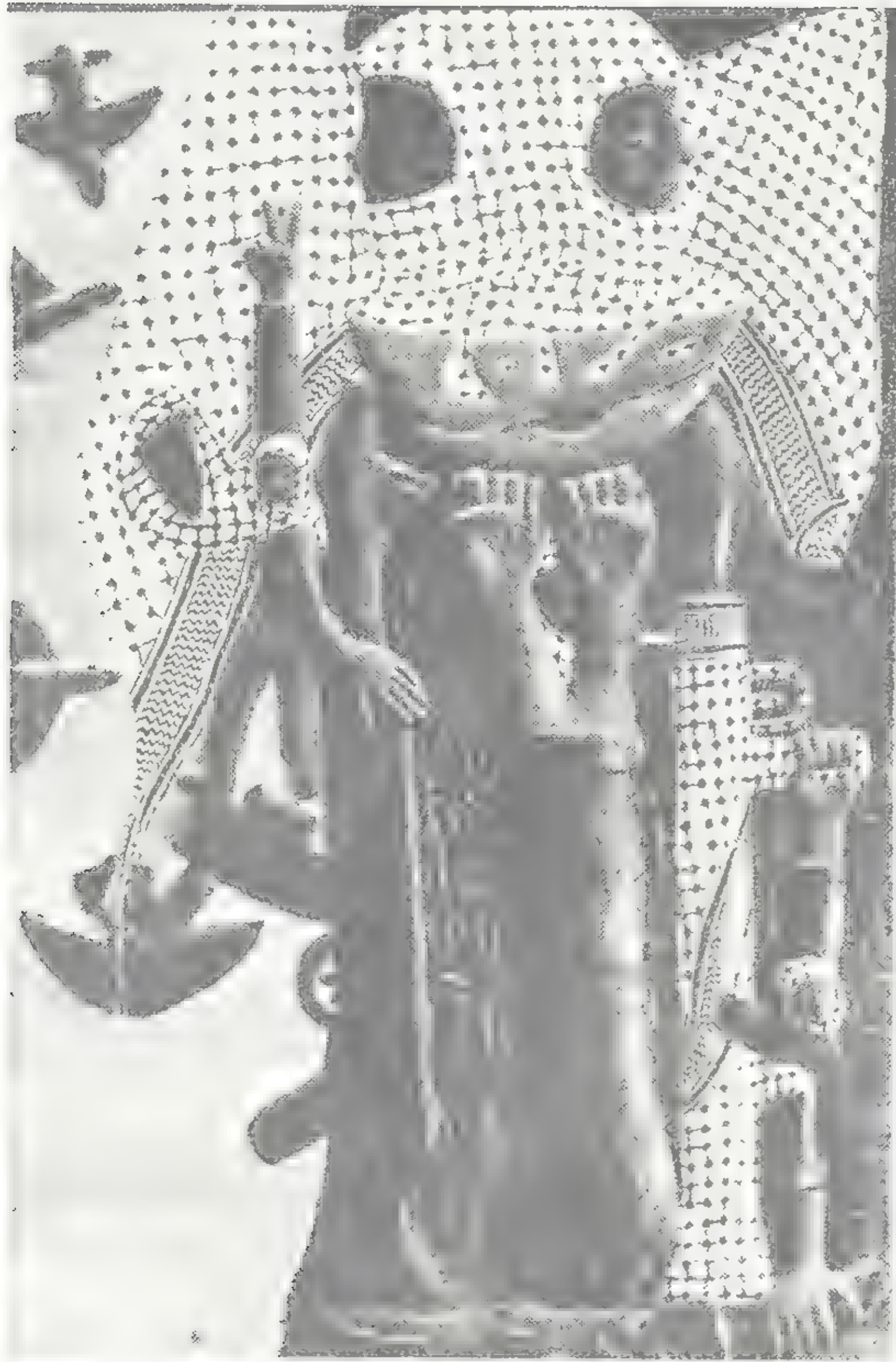
في اللوحة امرأة تحمل جرة وهي واقفة ، ويقوم (عبد الحي) بشق هذه المرأة بخنجر من الاعلى للأسفل على نحو يدفعنا للتساؤل .. لماذا ؟

ومن الواضح ان (عبد الحي) قد بدأ يقدم موضوعاته الجديدة بتبسيط ورمز وعمق أكبر، ويصل في بعضها الى مرحلة متطورة من التعبير حين يقدم معاناة (امرأة) مستلقية ، على الارض ، أو ... معاناة امرأة أخرى تحمل وليدها معها ، وهو لا يكتفي بالرمز الذي يقدمه عن المرأة ، بل يعالج حركة المرأة الحاملة للطفل بكثير من الصياغات المعبرة التي تساعد على جعل المرأة تحمي ابنها من خلال الحركة ، ويضيف الى ذلك كله الخطوط التي تمثل جسد المرأة ، ويتوصل الى مساحات تساعد على ربط المضمون الذي يسعى اليه بالحركة والتعبير من خلال الخط الذي أصبح يلعب دوراً رئيسياً في كل أعماله .

وهكذا يتكامل بحثه ، ويتطور تحت تأثير الصياغات المختلفة التي يقدمها ويعبر من خلالها عن فنان ملتزم بقضية اعطاها كل ما يملكه من امكانيات ، يجدد في كل مرحلة أسلوبه ، ويفنيه بالاشكال التي تؤكد على مدى موهبته .

منى السعودي

تختلف تجربة الفنانة (منى السعودي) عن تجارب الفنانين الآخرين من حيث أنها توصلت الى حلول نحتية حديثة بالمعنى الدقيق للكلمة ، منطلقة من موضوعاتها الانسانية والقومية .. وهكذا أوجدت الصيغة الفنية القادرة على تأدية دورها الفني المحض الذي يعكس رغبة في مجازاة تجارب النحت العالمي ، وما توصل اليه من حلول ، وهي في نفس الوقت ، تسعى الى



مقاتلوت

امومة



توظيف التشكيلات النحتية لتعكس الاهداف الانسانية ولهذا لا ينفصل الشكل عن المضمون في عملها ولا يتعد التشكيل عن الهدف الذي يسعى اليه عبر اللغة الجديدة التي تؤكد على اهمية استيعاب الكثير من المفاهيم الحديثة للنحت المعاصر ، واستخدامها . للتأكيد على ان كل صياغة متطورة للنحت يمكن ان تستخدم للتعبير عن مضمون اذا احسن الفنان استخدام ما يملكه من تشكيلات فنية .

وقد يرى المشاهد لاعمالها شكلا انسانيا قد حورته الى صيغة تجريدية ، لكنه لا يستطيع ان يفكر في الصيغة التجريدية وحدها ذلك لان الدائرة عندها هي وجه اكثر منها دائرة ، وحتى الخطوط المنحنية التي تقدم الكتلة تتعاون مع هذه الدائرة التي تأخذ اشكالا مختلفة على التأكيد على ان كل شيء في عملها يرتبط بمضمون ، على علاقة بالقضايا الانسانية التي يعايشها الانسان العربي المعاصر .

فالاعمال العديدة التي قدمتها عن (العائلة) و (الامومة) و (الفجر) و (النمو) و (الخصب) و (الشروق) و (العناق) و (الرحم) ... كل هذه الاعمال تؤكد لنا على ان (منى السعودي) تلجأ الى موضوعات على صلة شديدة بالمرأة ، المرأة التي تكون العائلة ، وتنجب الأطفال وتحقق الخصب وتسعى الى تنمية أبنائها ، وتحقيق حياة أفضل لهم .. هذه المرأة هي اعرق الرموز الانسانية ، واكثرها قدرة على توليد الرموز الحية التي تساعد الفنان على التعبير عن الجوانب المختلفة للحياة ..

ونحن بأن ما تحققه من موضوعات مختلفة ، على صلة بالمرأة هي نتيجة لرغبتها في التعبير عن (الارض) الارض هي التي تنجب كالمرأة ، وهي التي تحقق (النمو) و (الخصب) و (الامومة) ... وهي رحم الامة ومصدر بقائها واستمرار ذلك ، لتحقيق أهدافها المختلفة ، والارض تهب الانسان كل المقومات للحياة ، كالمرأة ولهذا فالمرأة والارض وجهان لحقيقة واحدة، وهما يقدمان نفس المفاهيم ، وبالتالي يمكن الحديث عن الام ، والمرأة الحامل ، والخصب ، والرحم ، كرموز تدل على الارض وهنا نحن بأن الغاية هي تحقيق جانب ثالث هام من أهم الجوانب في تجربة (منى السعودي) وهو تصعيد الحالات المختلفة التي تعايشها كونها امرأة ، لتصبح هذه الحالات المختلفة .. تمثل الحقيقة الانسانية التي تترابط مع مصادرها الاصلية التي تعكس حالات معاناة فردية ..

ومما يؤكد لنا هذا الترابط ... ما نراه في تماثيلها من استخدام للشكل الانساني كمنطلق لا بد منه ، وتحويره ، ليخدم هدفها ، على ان هذه التحويرات كلها هي نتيجة لمفاهيم حياتية ... على ارتباط

بالطبيعة ، ولهذا فهي تستمد اكثر تحويلاتها من الارض ، وما يطرأ على هذه الارض ، من تبديلات مختلفة تجريها الطبيعة وعوامل الحت ، وقد يجريها الانسان .

وهي تستخدم شتى المواد المختلفة للنحت لتحقيق هدفها ، وتسعى لمرعاة المقومات الفيزيائية لهذه الصخور ، ولكن تبقى قادرة على توليد ما تريد من اهداف عبر اقصى هذه الصخور ، وهكذا تخضع كل المواد الى هدفها ، حتى الرسم بالقلم فهو عبارة عن حركة عضوية لشكل له علاقة بالارض والحياة والامومة ... وكل المفاهيم التي تتكرر عندها ، وهكذا تسخر كل شيء لتقدم لنا ما يمكن اعتباره « فن المرأة والارض » في حوارهما اللانهائي الذي يعكس لنا جملة من المفاهيم الحياتية المتجددة .

ولا تقف تجاربها عند هذا الجانب وحده ، ذلك لان الارض هي الخلق الدائم ، وهي الحياة ، التي تولد المقاتلين ، وفي اعماقها يتولد الانسان وينمو وينتصر ثم يموت ، وهكذا تتجدد الحياة عبر هذه المسيرة .. كما يتجدد عبر الولادة والخلق اللذان تمارسهما المرأة أيضا .

وهي تربط ذلك عبر بعض العناصر البسيطة في كل اعمالها ، بالقضية الفلسطينية ، ذلك لان الارض هي الارض المحتلة ، والمرأة هي المرأة الفلسطينية ، وما يجري على الساحة الفلسطينية يجسد كل معاناة وما تقدمه الام والارض يعكس كل المشكلات الانسانية كأن التجريد قد ساعد على التعميم وجعل الانسان امام القضية الانسانية ، لكن ثمة ايد لا تراها الا عند المقاتلين الفلسطينيين ، وانحناءات لا نعرفها الا من خلال معاناتهم ، وقد نحس بأن هذا الرمز قد اقترب او ابتعد حسب مختلف الظروف لكنه واضح في كل عمل ... معبر عنه بكل دقة .

وقد تصل في بعض التماثيل الى مفاهيم اكثر تجريدا من المؤلف ، وأبعد عن هذه الصيغة المرتبطة بالطبيعة والارض والامومة في تمثال هام لها وهو « تشكيلات من حرف نون » لا يمكن فهم هدفه الا اذا شرحناه .

اول ما يتبادر للذهن ... هو ان التمثال يمثل لغة مجردة، لكن (منى) تصر على ان هذه النون هي النون في كلمة (انسان) وهي لهذا تبعد عملها عن ان يكون لعب بالاحرف ، ولهذا فالحرف هو جزء من كلمة ، وان هذه النون حين تتشكل في اوضاع مختلفة تقدم لنا نصبا ، وهذا النصب تلخيصا لما يمكن ان يقوم به هذا الانسان، انه عمل خالد يتضمن كل المقومات النحتية ، وهو يقدم لنا خلاصة معبرة عن الانسان عبر تنوع اشكال النون التي قد تكون مغلقة في الاسفل ، متجهة الى



العاشق - محمد هجرس

الجانب في الوسط ، لكنها تفتح على الحياة في الاعلى رمز على رغبة في الحياة الافضل ... وهكذا تتوصل (منى السعودي) الى توظيف كل ما تقدمه من اعمال للتعبير عن المصير الانساني الذي تراه مجسدا في مصير الشعب الفلسطيني ، وعبر نضاله ... يتوصل الانسان الى أن يكون جديرا بحمل اسمه ..

محمد هجرس

ان تجربة (محمد هجرس) اكثر بساطة من غيره، ذلك لانه اختار ان يعمل بصمت بعيدا عن الاضواء في قرية صغيرة في (البقاع) ينحت ، ويربط نحتة بموضوعات انسانية ، ويؤكد على اهمية ذلك عبر صيغ فنية اكثر تعبيرية ، وقد ساعده على ذلك ، خلفية فنية ودراسية متميزة في (روما) .

و (محمد هجرس) يقدم لنا منحوتاته شهادة حية عن حياة الانسان المقاتل ، وافراحه ، وانتصاراته ونكساته ، معبرا عنها عبر صياغات مختلفة ، تؤكد أن منطلقه هو الانسان الذي اختار أن يكون شيئا آخر مختلفا عن الانسان العادي المعروف ..

ان أهم أعماله التي قدمها خلال السنوات الماضية قد قدمت صيغة جديدة من المعالجة نراها واضحة في تمثاله (العاشق) الذي مثل لنا فيه مقاتلا عاشقا ، لكنه عاشق للارض ، مولها بها محبا .. انه (عاشق فلسطين) ... ونحس ببساطة الفكرة وبساطة تنفيذها وقدرته على التعبير عنها .

وقد تختلف تماثيله الاخرى مثل (الصرخة) او (الولادة) او (الانتفاضة) او (الارادة) او (التلاحم اللبناني الفلسطيني) او (الجنوب الصامد) ... في اسلوب التعبير عن تمثاله (العاشق) ، ذلك لان كل عمل من أعماله يملك فكرة واسلوبا ، وطريقة في التعبير عن (المضمون) .. لكن (القضية الفلسطينية) ، والمشكلات المتفرعة عنها تشغله ، وتقدم له الاساس الذي ينطلق منه ، بحيث نستطيع أن نقول بأن (محمد هجرس) قد ربط مصيره بهذه القضايا معبرا عنها بكل اندفاع ، ولهذا فهو فنان .. الانسان الذي يعاني وينتفض ويثور ويقاتل ... وهكذا فهو (فنان القضية) .

وهكذا ولدت تلك القضية عدة تجارب فنية لها اهميتها ، وقد قدمنا بعض النماذج الهامة ... ونحن سنسعى الى تقديم فنانين اخرين ربطوا فنهم بقضايا امتهم .. فكانوا الشهود عليها ، وحقق فنهم ما حقق من نجاح نتيجة لذلك الانصهار المصري معها ، فعكسوا عبر مختلف الاساليب ... الرؤية المتنوعة للقضية ..



من الجنوب

واثبتوا أن الفن التشكيلي العربي .. قد قدم النماذج الحية المعبرة عن الواقع وعكسه بكل صدق وقدم رؤيته الفنية عبر القضية، واختار الكثيرون من الفنانين أن يكونوا مع امتهم في نضالها من اجل تحقيق اهدافها.

الشهيد في

الفن التشكيلي العربي

خليل صافية

ومع ذلك كان حجم الصمود السوري - الفلسطيني - اللبناني كبيرا لا مثيل له ، وهكذا برز موضوع الشهيد بشكل خاص في الفترات التي تلت الاحداث المصرية ، وكانت الاعمال الفنية التي تعبر عن الشهيد من الاعمال التي اعطاها فنانا التشكيلي الكثير من الاهمية وربطها بجوانب مختلفة من الواقع باحداثه وقضاياه وابعاده الانسانية ، وقد تنوعت المفاهيم والاساليب وذلك بما يتلاءم مع موقف الفنان ورؤيته ، ففي البدء استخدم الفنانون الصيغ التقليدية لتصوير « الشهيد » مع التأكيد على المضمون المساوي الذي يصل حدود الفاجع ، لكن مع تطور الرؤية تبدلت الصيغ والمضامين وتحول الفنان من تصوير « الشهيد » الى تصوير معنى الشهادة مستخدما في ذلك مختلف الرموز التراثية والمعاصرة ، وهكذا تعد الشهادة تعني المأساة والحزن والبكاء .. ، بل اصبحت تعني قضايا وحالات انسانية أخرى كالعطاء والقدسية والفداء والبطولة والتضحية والاستمرارية في النضال .. ثم العرس .. عرس الشهيد ، وبهذا المعنى الجديد كان التحول من تصوير الشهيد الى تصوير معنى الشهادة .. واتخذت هذه المضامين اشكالا وعناصر جديدة تفاعلت مع مختلف الرموز المحلية والتراثية والعالمية .. ولسنا هنا في صدد الاحاطة بكل ما انجزه فننا التشكيلي العربي من اعمال حول الشهيد لكن سنعمل على الحديث عن نماذج متنوعة من الاعمال الفنية التي نراها هامة وتعطي صورة واضحة عن هذا الموضوع .

لقد طرح موضوع « الشهيد » في تاريخ الفن المعاصر بمختلف تقنياته واساليبه وارتبط بثورات الشعوب وتاريخها النضالي ضد الاستعمار ، وتطور عبر النصب التي تقام في الساحات والحدائق تخليدا للشهداء الذين سخطوا بدمهم ملاحم البطولة والعطاء على طريق الحرية والكرامة ، وعلى صعيد الفن العربي المعاصر ارتبط هذا الموضوع « الشهيد » بالاحداث المصرية التي شهدتها ويشهدها الوطن العربي « نكبة فلسطين - نكسة حزيران - الثورة الفلسطينية - حرب تشرين .. »

واخيرا الغزو البربري النازي للقطر اللبناني وحرب الابادة التي يمارسها الكيان الاسرائيلي على الشعب الفلسطيني والقوى الوطنية اللبنانية ، الحرب ، او لنقل الغزو الاسرائيلي النازي الذي تم بدعم ومشاركة الامبريالية الامريكية وذلك في زمن الصمت العربي ..



الشهيد - نذير نبعة

((ثلاثية الشهيد)) للفنان نذير نبعة

تعتبر ثلاثية الشهيد « تصوير ٣٥ x ٢٥ » للفنان نذير نبعة من الاعمال الفنية التي عكست بتميز معنى الشهادة في الفكر الشعبي وموقف الفنان الذي يتمثل في المضامين المطروحة التي تشكل ملحمة الشهادة والتي نراها بوضوح عبر اشكاله وعناصره ورموزه المستخدمة استخدما جماليا متميزا .

تتكون الثلاثية من أربع فتيات توزعن على الجزء الاول والثالث ، اثنتان تعزفان الناي وفي الجزء الثاني يطالعنا « الشهيد الحي » - ان صح التعبير - وهو يمسك سيفه ويحيط به وشاح ابيض يمتد الى الجانبين ، ويشكل قسما من الخلفية . ومن جهة اخرى استخدم الفنان مصباح الكاز ومجموعة من الورود التي فرشها حول الشهيد على نحو متميز ، وهذه العناصر لا تلعب دورا جماليا فحسب ، بل تشير عبر الوظيفة الرمزية الى المنبت الشعبي للشهيد الذي لم يمت ، لانه تحول الى رمز لكل الشهداء ... الى حالة تعكس معنى الشهادة « البذل - التضحية -

الفداء - العطاء .. الخ » والشئ المميز هو تلك القدسية التي اضافها الفنان على الشهيد ، وبذلك اراد ان يصل به الى أعلى مكانة انسانية .. الى القديسين ، وحول هذه الثلاثية يقول الفنان : الفكرة التي اثارني لهذا العمل بسيطة ، وهي تمثيل الشهيد والوطن المتمثل بالفتيات على جانبي اللوحة وقد اكدت على الفكرة الشعبية للشهيد .. الشهادة هي عرس .. والجرح يتحول الى وردة والعناصر الانسانية تتحرك بشاعرية يمتزج فيها الحزن بالفرح .. العنصر الاساسي الشهيد محقق بقدسية وينتمي الى الواقع الشعبي الذي استمد منه تجربتي . «

((المدينة الضحية)) للفنان أحمد عبد العال

تحت عنوان « المدينة الضحية » صاغ « عبد العال » الدمار الذي لحق بالمدينة والمجازر التي ارتكبت بحق سكانها المدنيين من أطفال ونساء وشيوخ ،



الشهيد - نعيم اسماعيل

وعلى صعيد المحتوى جمع الفنان بين عناصر واقعية تعيش المأساة وبين عناصر أخرى تبشر بالامل في الخلاص ، حيث تحول موكب الشهيد الى عرس للشهادة يتصدر مقدمة اللوحة ، وعلى الجانبين برزت عشرات الوجوه والسواعد المقاتلة التي تبدو ملتحمة بالشهيد للدلالة على الاستمرارية في الشهادة ، اي الاستمرارية في النضال والعطاء والمواجهة ، واذا اتجهنا الى عمق اللوحة فسنجد ان الخلفية قد تكونت من عنصر انساني اسطوري « مقاتل فلسطيني » يرمز الى الثورة الفلسطينية المسلحة ، وقد أمسك باليد اليمنى بندقية وبالاخرى غصن زيتون ليرمز الى حقيقة مفادها .. ان النضال الفلسطيني المسلح هو الطريق الى الحرية الى السلام .. وان هذه الثورة قامت لطرد الغزاة وتحقيق السلام للشعب الفلسطيني الذي طرد من وطنه فلسطين .

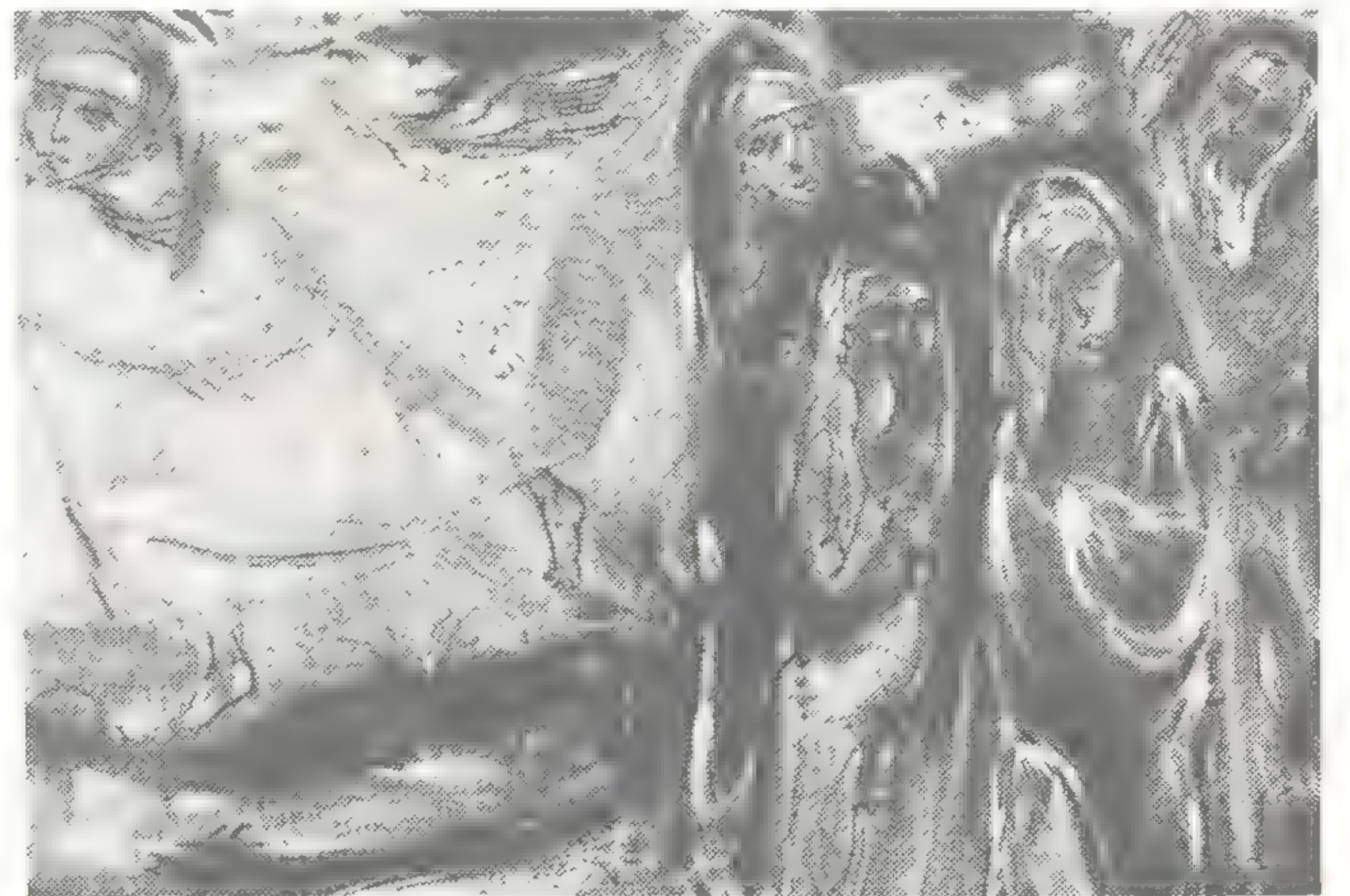
ان جملة العناصر التعبيرية والزخرفية المستخدمة تشكل ملحمة الشهادة . وتكشف ابعادها التراثية والحضارية ، فقد استخدم الفنان الزخرفة العربية التي تشغل الفراغات وتمتد الى العناصر الانسانية لتشير في النتيجة الى الجذور العربية الحضارية

وبأسلوب تجريدي تعبري يحمل في مساحاته وبقعه الحمراء اشارة الواقع انساني ، فهو يحصر العمل بمدينة معينة ، الا ان الاشارات الواقعية تفصح عن عروبة هذه المدينة ، حيث نرى فيها « القنيطرة وبيروت الغربية وصيدا وصور » وغيرها من المدن الشهيدة ، وتنقلنا الى الدمار وضحاياه ، وبذلك تمثل هذه اللوحة ماجرى ويجري من دمار ومجازر على يد الكيان الاسرائيلي النازي . « اللوحة عرضت في معرض الفن القومي الى جانب سلسلة لوحات للفنان تحمل العناوين التالية : نابالم - جدار من الدم - الحمامة السوداء - السلام » .

في لوحة « نابالم » صور الانسان العربي الذي احرقته القنابل الامريكية التي استخدمها ويستخدمها الكيان الاسرائيلي في عدوانه الدائم ، وفي لوحة « جدار من الدم » قدم صورة مكثفة ، للمجزرة ، ووصل التبسيط الى اقصى مداه في لوحة « المدينة الضحية » ليحقق في ذلك شمولية الرؤية واستمرارية التعبير عن طريق رمزي تعبري تجريدي غير مباشر ، استخدم فيه اللون بوظائفه الرمزية والتعبيرية ، الا ان المشكلة تكمن في صعوبة القبض على محتوى اللوحة « المدينة الشهيدة » من قبل المتلقي العادي ، وهنا يبرز دور النقد في ترجمة هذا المحتوى وتوصيله الى الناس ، انطلاقا من مقولة : « ان العمل الفني لا يكون مفهوما عند ولادته ، بل يصبح مفهوما نتيجة جهد آخر ، هو بلا شك الجهد النقدي » .

« الشهيد » للفنان نعيم اسماعيل

في هذه اللوحة المستوحاة من شهداء الثورة الفلسطينية وتحت عنوان « الشهيد » تتكشف لنا بوضوح رؤية الفنان المرتبطة بالفلسفة الشعبية من جهة ، وبالبعد الحضاري للثورة ، من جهة أخرى ،



الشهيد - المياس زياد



النصر الحزين - خليل عكاري

ذلك ان لوحة الشهيد التي نتحدث عنها وهي من انتاج عام ١٩٦٧ تمثل بداية لمجموعة من الاعمال حول الموضوع انجزها الفنان في الاعوام اللاحقة ، مستخدما « الصلب » بأشكال متميزة للدلالة على الشهادة ، فكان الفلسطيني المصلوب وكانت المدينة المصلوبة ، والقضية المصلوبة ، الا انه ترك فسحة لامل ، لطريق خلاص ، عبر عناصر رمزية وتعبيرية تحيط بالانسان ، مثل الطيور والاحصنة واغصان الزيتون والمنازل الشعبية والقباب والكتابات .. الخ .

واخيرا كانت لوحة « قيامة الانسان المعاصر » كخاتمة لآعماله حول الشهداء وكرمز للشهيد الحي . وحتمية النصر والخلاص لعذابات العربي وكرمز لثورته ومواجهته ، وقد تحققت هذه الاعمال الفنية بصيغ متميزة في حركتنا الفنية العربية ، ولا يمكن حصرها ضمن اسلوب محدد ، لانها مزيج من عدة صيغ « واقعية - رمزية - تعبيرية - سريالية » ووشائج اسطورية ، وروحانية ومادية .. طبعت بطابع خاص ونكهة متميزة هي من خصوصية « الياس » في معالجته لمختلف الموضوعات المعاصرة .

« لن ننساك يا شهيد » للفنان برهان كركوتلي

• في هذه اللوحة تزدحم العناصر الانسانية « مقاتل - فلاح - عامل - طفل - عجوز - امرأة .. الخ » ، التي ترافق موكب الشهيد ، وهي تحمله بسواعدها

للفلسطيني ، للمقاتل ، للشهيد الرمز والواقع ، ولهذه الاستخدامات الزخرفية اكثر من دلالة ، فهي من جهة اخرى تعني ان المقاتل العربي الفلسطيني لا يستبسل ويستشهد - فقط - دفاعا عن ارضه وشعبه ، بل - ايضا دفاعا عن تراثه ، حضارة اجداده .. الحضارة التي تشكل له خلفية متماسكة ، وتؤكد حقه وجذوره هويته التاريخية على ارضه العربية ، فلسطين ، وهكذا يربط « نعيم » محتواه المعاصر بأبعاده وجدوره التراثية العربية ، وبهذه الابعاد يتميز في معالجته لموضوع « الشهادة » من حيث الرؤية والمحتوى واسلوب التعبير ، وهذه المسألة تنسحب على معالجته لمختلف الموضوعات الاجتماعية والقومية التي طرحها عبر مسيرته الفنية المتميزة ، وذلك الارث الفني الكبير الذي تركه للوطن بعد رحيله .

« الشهيد » للفنان الياس زيات

تمثل هذه اللوحة « الشهيد » بداية متميزة في مرحلة من المراحل التي توجه فيها « الياس » الى التراث الشعبي من اجل استشفاف ما يتلاءم مع رؤيته للواقع والتي تحققت كانجاز فني عبر تصوير « الشهيد » بروحانية ، الشهيد هنا يبدو كواحد من الملائكة ، وقد شغل النصف الايمن من اللوحة وفي النصف الثاني برز عجوز وثلاث فتيات ضمن حركة تنم عن حزن عميق نراه في الوجوه وحركات الايدي .. وقد اصبحت هذه الروحانية التي صاغها « الياس » بعفوية سمة بارزة من السمات التي تميزت بها اعماله فيما بعد ،



موت سمكة - غسان سياعي

استخدم الفنان « الكوفية الشعبية » للدلالة على هوية الشهيد ، كما استخدمها في رسمه للعناصر الانسانية التي تحيط به كل ذلك تحقق كإنجاز فني بلغة الخط « الرسم » وبأسلوب واقعي تعبيري بدأه « برهان » منذ سنوات طويلة وما زال حافظا له الى يومنا هذا . ولعل هذه الصيغة للتعبير قد ساعدته على تحقيق مسألتين ، الاولى : تخلص واقعيته من التسجيلية والمباشرة في التعبير ، وذلك عبر الاندفاعات التعبيرية التي تمثلناها في الوجوه والعيون « لا في التحوير » ، والثانية : تشذيب انفعالاته وعواطفه من خلال تأكيده على الواقعية ، وبذلك حقق المعادلة الصعبة بين الوعي والانفعال ، العقل والعاطفة .

« ثلاثية النغم الحزين » للفنان خليل عكاري :

« النغم الحزين » لخليل عكاري ، ثلاثية « ٢٥٠ سم x ٩٥ سم - انتاج عام ١٩٧٧ » تحكي قصة « الشهيد » في اجواء درامية ، تكتسب اهميتها من خلال الحس الشمولي الذي يسكنها وطابع الاستمرارية الذي تفصح

وتسير في اجواء مأساوية يلفها الصمت ، والصمت المفجع ، الذي يسكن الرجال والنساء والاطفال ، الانسا نقرأ في الوجوه وبالتحديد في العيون ليس فقط الحزن العميق ، بل الغضب العارم والرغبة في مواكبة المسيرة ، في النضال ، فعبرة « لن ننساك يا شهيد » المطرزة على كوفية المقاتل ، الكوفية التي تلف النعش ، تعني متابعة الكفاح ، الطريق الذي سلكه الشهيد دفاعا عن شعبه الذي يتمثل بالموكب ، عشرات الرجال والاطفال والنساء الذين ساروا ، ومن جهة أخرى



مذبحة خان يونس - تمام الاحل



رهان على جنين في ديس ياسين - فاتح المدرس



دلال المغربي - عبد المعطي أبو زيد

عنه ، فهي ليست « الشهيد » كشخص محدد ، بل كحالة انسانية لها شموليتها ، كرمز لشهداء الشعوب التي ناضلت وكافحت ضد النازية والفاشية ، وتواجه الآن الكيان الاسرائيلي النازي الجديد ومعه الامبريالية الامريكية .

كل حركة واسارة ولون ، كل ما في الثلاثية قد وُظف لخدمة محتوى العمل الفني القدسية التي تنم عن رؤية الفنان للموضوع « الشهيد » ، فالعناصر الانسانية التي ترمز للشهيد هي اساس تكوين اللوحة المنفتحة على الجانبين ومجمل العناصر الاخرى تدفع لتركيز « النظر » اليه ، وهو ليس بالانسان الاسطوري فشكله وحجمه لا يختلف عن اشكال وحجوم الشخصيات التي تحملها « الثلاثية » تضم ثلاثة شهداء كل واحد يتصل بالآخر عضويا ، وعلى الرغم من اهتمام الفنان بالتفاصيل فقد جرد الشهيد من ثوبه مستخدما العاري ، لكن من واقعيته ، والبنية الشعبية التي ينتمي اليها ، وقد اشار الفنان الى هذه البيئة عبر النساء الشعبيات ، ومسألة العاري في الشهيد تعني ان الفنان يريد في النتيجة معنى الشهادة من جهة وموقفه منها من جهة اخرى ، وقد وجد في الطبيعة متنفسا لذلك ، فلا اشارة الى الزمان والمكان الاشارة الوحيدة هي فقط الانتماء الشعبي ، وهكذا وجد في الطبيعة العناصر الرمزية والتعبيرية التي تساعد على تعميق الرؤية . فالوانه ليست ألوان طبيعة مألوفة ، وكذلك اشجاره وهضابه وسهوله وغيومه ، انها عناصر مجردة من معناها الادبي ومظهرها الخارجي ، وموظفة لتأكيد المحتوى الانساني قدسية الشهادة ، وهذا ما ندعوه بطقس اللوحة ، فالطقس هنا يوحى بالقدسية التي لا نراها فقط في الشهيد ، لكن نراها أيضا بالاشياء المحيطة به ، بالطبيعة ، وبذلك يقترب من معنى الخلود ، الحركة الدائمة ، الشهادة والحياة من جديد . .

واقعية « خليل عكاري » تختلف كثيرا عن تلك الصيغ التسجيلية الجاهزة المؤطرة ، واذا كانت الدعوة الملحة لاصحاب الواقعية تتجه الى امكانية الافادة من اتجاهات وتيارات فنية متنوعة ، فواقعية « خليل » قد تمت بوشائج مختلفة ومتنوعة « تجريدية - واقعية - تعبيرية - رمزية » تعني في النتيجة الوصول الى صيغة متميزة .

((موت سمكة)) للفنان غسان السباعي :

« موت سمكة » الفسان السباعي ، ليس موتا فلسفيا ، او طقسا من الطقوس القديمة ، وليس موتا اسطوريا لحكاية شعبية من حكايا التاريخ . . لكنه الموت الجماعي ، الهلاك الذي يصل حدود الفاجع ، في هذا الزمن . . . انه الشهادة لن سقطوا دفاعا عن وجودهم



الشهيد - حسن سليمان

تحدثنا عنها من حيث أسلوب التعبير والانفعالات الإنسانية ، ولا تختلف في المحتوى الإنساني المساوي الذي تستشفه عبر تصوير الإبادة الجماعية للرجال والنساء ، وبأسلوب تعبري يتناسب تماما مع انفعالات وعواطف الفنانة حيال المجزرة التي ارتكبتها الفزة الصهيونية في فلسطين والتي تمثل واحدة ضمن تاريخ من القتل والإبادة والتدمير ..

وقد عكست «تمام الاكل» هول المأساة عبر قنوات تعبيرية متنوعة تبدأ من التحوير الذي لا يصل حدود البشاعة وتنتهي بالحركة المسرحية التشكيلية التعبيرية - ان صح التعبير - ، فالتحوير في الوجوه والافواه المفتوحة الى اقصى مداها والعيون النافرة تعكس ما يعادلها من ألم دفين ، وكذلك حركة الاجسام والايدي والرؤوس ، كل ذلك ينقلنا الى استشفاف حجم الجريمة التي ارتكبت بحق هؤلاء .. منهم من سقط شهيدا وروى الارض بدمه ، ومنهم من أمسك جرحه بيده وظل واقفا .. حيا .. شاهدا على هول المجزرة ، وبذلك تلامس «تمام الاكل» المعنى الحقيقي للشهادة دون أن تفصح عنه . لماذا ؟ لانها استخدمت

من جهة وعن كرامة هذه الامة من محيطها الى خليجها، من جهة أخرى ..

ولان قوافل الشهداء .. قوافل العطاء والبذل والتضحية لا تتسع لها لوحة «غسان السباعي» ولانها تحتاج الى مساحات كبيرة ، فقد استخدم «غسان» السمكة الرمز ، ولم يفرق في الرمز لان السمكة ليست ملقاة على الارض أو في مساحة من مساحات اللوحة ، بل هي محمولة على الاكتاف - تماما - كالنعش ، بحيث يشعر المتلقي - مباشرة - انه امام موكب شهيد، له هوية محددة ، انها الهوية الشعبية العربية فالعناصر الإنسانية التي تحمل «السمكة الرمز - الشهيد» هي عبارة عن مجموعة من النساء الشعبيات ، وتلك اشارة واضحة لهوية الشهيد ومنبته الشعبي ، وهكذا تمثل هذه اللوحة «موت سمكة» واحدة من الاعمال الفنية التي تناولت موضوع الشهيد عن طريق رمزي غير مباشر .

((مذبحة خان يونس)) للفنانة تمام الاكل:

تختلف هذه اللوحة عن الاعمال السابقة التي



تحية الى الشهيد جنيد
فؤاد ابوكلام

عواطفها وانفعالاتها للتعبير عن حجم المأساة التي لحقت
بخان يونس ومدى الجريمة التي ارتكبت بحق سكانها
على يد العصابات النازية الاسرائيلية ، ولا شك في ان
هذه المجزرة لا تختلف عن المجازر التي ارتكبتها الفزة
الصهاينة في صيدا وصور والدامور والمخيمات
الفلسطينية في لبنان .

((الشهادة - الطريق الطويل)) للفنان

عبد المعطي ابو زيد :

ينطلق « عبد المعطي ابو زيد » في لوحته « الطريق
الطويل » التي تمثل وجه الشهيدة البطلة الفلسطينية
دلال المغربية ومجموعة من الجياد ، من موضوع له
حضوره اليومي في حياة الشعب الفلسطيني المناضل
وقد استخدم الفنان عبارة « الطريق الطويل » كعنوان
لهذه اللوحة للدلالة على الاستمرارية في النضال
والشهادة والعطاء من أجل فلسطين ، وهذا يعني بأنه
يقدم لنا حالة فلسطينية من وحي الشهيدة المناضلة
دلال المغربية ، وهذه الحالة لها رموزها الواقعية
ودلالاتها المستقبلية ومن أجل ذلك اتجه الى التبسيط
في المساحات والرمز في العناصر التعبيرية والواقعية
المستخدمة . لماذا ؟ لانه لا يريد التعبير عن حدث آني،
على الرغم من انه انطلق من الحدث « الشهيدة دلال »

كدافع للتعبير ، فوجه الشهيدة الفلسطينية دلال
المغربية قد ارتبط بتصوير مستقبل للحالة التي يعبر
عنها ، وهذا التصور المستقبلي « الاستمرارية في
الشهادة والعطاء على طريق فلسطين » قد تحقق
كتشكيل وتعبير فني من خلال حركة الجياد نحو الامام،
نحو المستقبل ، الحركة التي تذكرنا بحركة جواد
الفنان الراحل ادهم اسماعيل في رائعته « الفارس
العربي » ، وقد قام « عبد المعطي » بعملية تبسيط
ووصول حدود خصوصية « الملصق » من حيث بساطة
الشكل وقوة التعبير والاعتماد على اقل عدد ممكن من
العناصر مع تبسيطها واستخدام اللون استخداما
رمزيا وعمل على تجريد الخلفية من الاشارات المكانية
والزمانية لتأكيد طابع الاستمرارية وصلاحيه العمل
الفني للتعبير عن الشهادة في أي زمان ، وقد اتسمت
رؤيته للموضوع بشيء من الروحانية ، فوجه الشهيدة
البطلة يطل علينا من مساحة لونية احدثت في السماء ،
وهذا الوجه يتسم بالحيوية والنضارة والحياة ،
فالشهادة هنا لا تعني الموت ، بل تعني الولادة من
جديد ، الحياة من جديد .

وتلك مسألة لها ارتباطها بالفكر الشعبي ، بقي أن
ننوه بجانب تقني آخر ساهم في التأكيد على فكرة
« الطريق الطويل » ، وهذا الجانب يكمن في منطلق بناء
اللوحة ، حيث التكوين المنفتح على الجانبين وحركة

الخطوط والمساحات اللامتناهية « الارابيسك » والتي تحقق فكرة الديمومة .

((رهان على جنين في دير ياسين)) للفنان

فاتح المدرس :

صحيح ان عنوان اللوحة « رهان على جنين في دير ياسين » يرتبط بحدث معين ومجزرة محددة قام بها جنود الاحتلال الاسرائيلي النازي في « دير ياسين » الا ان العناصر المستخدمة وصيغة التعبير تنقلنا الى كل المجازروا والمذابح التي مارسها ويمارسها الكيان الاسرائيلي بحق شعبنا الفلسطيني والقوى الوطنية التي تقف الى جانب هذا الشعب في نضاله وكفاحه وتصديه للعدوان ، وقد تحققت هذه المسألة « الاستمرارية » في هذه اللوحة عبر تجريد المرأة الشهيدة من ثوبها واستخدام العاري للابتعاد عن المباشرة والتعبير عن طريق غير مباشر . ان ما حدث لهذه المرأة الشهيدة التي ترمز الى المذبحة التي ارتكبت في « دير ياسين » قبل سنوات طويلة هو ما يحدث لغيرها من النساء والاطفال - الآن - في المخيمات الفلسطينية والقرى اللبنانية الصامدة .

وفي لوحة اخرى للفنان فاتح المدرس تحت عنوان « شهيد » عرضت في معرض الفن القومي دمج الفنان جسد الشهيد بمساحة الارض ، فبرز الشهيد كقطعة من الارض التي دافع عنها ورواها بدمه الطاهر، وبذلك اشار الفنان الى ارتباط الشهادة بالدفاع عن الارض والتشبث بها .

((الشهيد)) للفنان حسن سليمان :

تمثل هذه اللوحة « الشهيد » واحدة من الاعمال التي طرحت فكرة الشهيد بطابع شمولي ، وبصيغة تكتسب اهميتها من خلال سمة الاستمرارية، ولتأكيد



دلائل المغنزي - عبدالحى مسلم



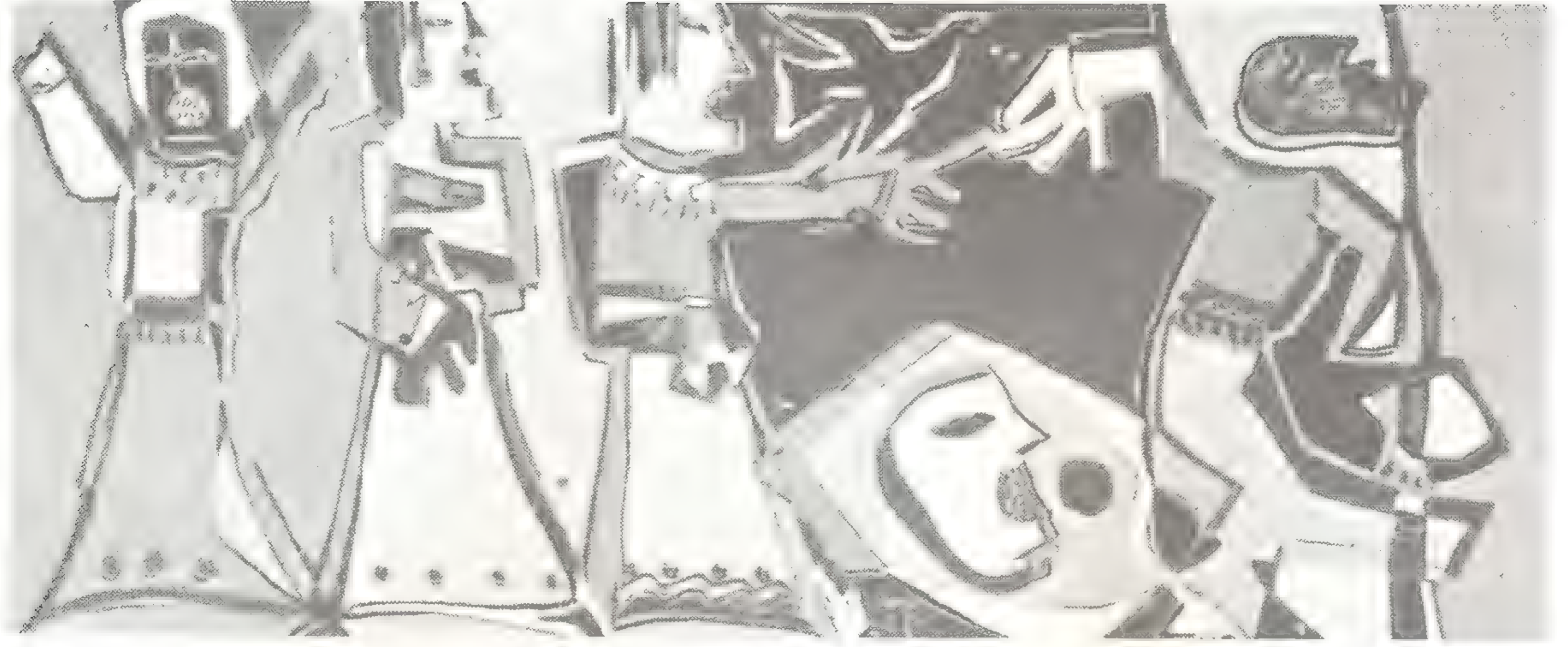
الشهيد - محمد عنوم

مضمون الحياة من جديد فرش الفنان جسد الشهيد على الارض دون ان يستخدم أي عنصر آخر يشير الى موكب أو تظاهر أو عرس ، كما في الاعمال التي جسدت مفهوم الشهيد في الفكر الشعبي ، الا أنه اشار عبر الطائرة التي تحلق في السماء الى القصف الذي يمارسه الغزاة الصهاينة على المدنيين ، والشهيد واحد منهم ، ان لم نقل يرمز اليهم ، ذلك انه لا يحمل بندقية أو أية اشارة توحي بأنه من المقاتلين ، وقد عمل الفنان على تحويل الجسد « تعبيريا » مستخدما الفم المفتوح الذي يطلق صرخة احتجاج في وجه القتل .

((الشهيد وأطفال الارض المحتلة)) للفنان

ممدوح قشلان :

قدم الفنان ممدوح قشلان سلسلة لوحات حول « الشهيد » لعل أبرزها لوحة « الشهيد وأطفال الارض المحتلة » ، والتي اراد من خلالها أن يؤكد محتوى الشهادة ، الاستمرارية في العطاء والتضحية والنضال، وبطابع شمولي اتخذ « العاري » كوسيلة لتحقيقه تماما كما في الاعمال التي تحدثنا عنها والتي استخدمت العاري للتعبير الفني ، الا أن « ممدوح » اضاف



الشهيد - مجيد داود

كثيرة هي الاعمال الفنية « تصوير - نحت - ملصق » التي أنجزت من وحي الشهيدة الفلسطينية البطلة دلال المغربي ، الا ان هذه الجدارية النحتية للفنان عبد الحي مسلم ، والتي أطلق عليها العنوان التالي « دلال المغربية - المركب زهور » تتميز عن غيرها من حيث عملية ربط الحدث بأبعاده التراثية الفلسطينية . او لنقل ربط المحتوى المعاصر الخاص

مجموعة من الاطفال وزعمهم على جانبي الشهيد الذي صاغه في حركة متميزة، مؤكداً على التحوير والتبسيط الهندسي في الشهيد كما في الاطفال والطبيعة التي تشكل خلفية العناصر المرسومة ، واذا انتقلنا الى الاطفال نقرا في وجوههم الرعب والخوف ، لكن ثمة طفل وقف متحديا رافعا يده الى الاعلى مشيرا الى مواصلة الطريق الذي بداه الشهيد .

« تحية للشهيد جنيد » للفنان فؤاد أبو كلام :

صاغ الفنان فؤاد أبو كلام هذه اللوحة من وحي صديقه الشهيد جنيد مستلهما الموكب الذي تحول الى تظاهرة شعبية رفعت فيها صور الشهيد . وتنوعت الحالات الانسانية والمضامين التي تطالعنا في رسم الشهيد وفي وجوه النساء والرجال والاطفال الذين ساروا في الموكب .. امرأة تبكي حزنا والمأ وأخرى تصرخ وثالثة تزغرد ورابعة يلفها صمت موحش ، طفل يغمض عينيه الما ورجل يسير بقوة وشدة .. ومن بين هذه الشخصيات تطل اكايل الورد ، وتتصدر صور الشهيد الموكب في بناء حديث رغم واقعية الاشكال والاندفاعات التعبيرية الحادة في وجوه بعض النسوة .. وبهذه الصور يعكس لنا « فؤاد » الحالات الانسانية التي تبرز عبر انفعالات الشخصيات التي تشكل موكب الشهيد .

« دلال المغربي - المركب زهور » للفنان عبد الحي مسلم :



دلال مغربي - عبد الرحمن المزين



مقاومة - عبد المعطي ابوزيد

« الشهيد » للفنان محمد غنوم :

ان مثل هذا الموضوع ليس حكرا على أسلوب فني معين أو صيغة تشخيصية ، ذلك أن بعض الفنانين الذين استخدموا الخط العربي كوسيلة للتعبير وضمن صيغة تجريدية قد استطاعوا التعبير عن الموضوع « الشهيد » ، عبر لغتهم الخاصة ، مفرداتهم الخطية والزخرفية ، ولعل لوحة الفنان محمد غنوم « الشهيد » تعتبر من أبرز الأعمال الفنية التي استخدمت الخط العربي للتعبير عن « الشهيد » وعبر سبل تشكيلية وتعبيرية متنوعة ، فالمتلقي العادي يرى المحتوى عبر الدلالة الأدبية « المعنى » للكتابة العربية المستخدمة ، عبارة « شهيد » والمتذوق يقبض بحسه العالي على تلك الغنائية التي تبرز عبر تكرار كلمة « شهيد » ، تكرارا

بالمحتوى التراثي الشعبي العام ، فقد استخدم عبد الحي « الشهيد » ضمن صياغة شعبية معاصرة لاسطورة فلسطينية قديمة ، مؤكدا على الأشياء الفولكلورية « مركب قديم - زخارف فلسطينية قديمة - سنابل قمح - أغصان برتقال - جرار زيت - حلي قديمة - أثواب شعبية .. الخ » وقد استطاع عبر أسلوبه النحتي الخاص أن يقنعنا بتلك الوحدة العضوية التي تشمل العناصر الحديثة والعناصر والجماليات التراثية .

بقي أن نشير إلى أن هذه الجدارية هي واحدة من مجموعة من الأعمال التي أنجزها الفنان عبد الحي حول موضوع الشهيد ، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر : « شهداء عملية ميونخ - كفر قاسم - مواكب الشهداء - قاسم أبو خضرة والمجموعة - مجزرة مسجد قرية الدوايمة - .. وغيرها . »

زخرفيا وتعبيريا ، ومن خلال التناغم اللوني، استخدام مجموعة من الالوان استخداما غنائيا ، اما الناقد فيرى هذه المسائل مجتمعة اضافة الى تلك المحاولة الجادة لتجسيد الفكرة « الشهادة » تشكليا لا عبر المعنى المعنى الادبي ، وهذا التجسيد تكشف لنا عبر البناء الخاص والتكوين المتميز الذي اخذ شكلا مثاليا ، روحانيا يتلاءم مع رؤية الفنان للموضوع ، فقد توزعت الحروف المحققة زخرفيا والكلمات المحققة كتصوير على تكوين هرمي متماسك ، يمتد في زاويته العليا الى ما لا نهاية وعلى نحو شاعري - غنائي ينقلنا الى عالم روحاني قدسي ، للدلالة على الحياة الجديدة للشهيد ، ومكانته وأهميته في الحياة الشعبية ، وبذلك استطاع « محمد غنوم » أن يقول كلمته ، ويحقق رؤيته ، ويقتنعا بمفرداته وأسلوبه في تناوله لهذا الموضوع « الشهيد » .

((الشهيد)) للفنان مجيب داوود :

تمثل هذه اللوحة موكب الشهيد الذي يكشف عن الحالات الانسانية المتنوعة التي يعيشها الناس على اختلاف ثقافتهم وحسهم وانفعالاتهم ، فثمة شخوص تتحرك في اتجاهات مختلفة ، ونقرأ في وجه كل واحد منهم تعبيرا محددا يختلف عن الآخر ، أحدهم يرفع ذراعيه الى الاعلى ويقف بثبات ليرمز الى مواكبة المسيرة حتى النصر ، وآخر يصرخ ألما ، وحزنا ، وثالث يبكي .. الا أن الشيء المميز هو تلك الصيغة التعبيرية ، المحققة بتحليل هندسي للعناصر الانسانية الشعبية ، والتي عمل الفنان على الكشف عن هويتها عبر استخدام الازياء الشعبية ، والزخارف العربية ، استخداما تعبيريا تتمثله في الالوان الصريحة ، والحارة ، والتي تسكنها ..

((الشهيد دلال المربية)) للفنان عبد الرحمن المزين :

أنجز الفنان عبد الرحمن المزين هذه اللوحة من وحي الشهيدة البطلة دلال المربية ، المقاتلة التي حملت السلاح الى جانب رفاقها في عملية بطولية ظلت لفترة من الزمن حديث الناس ، الا أن « عبد الرحمن » أراد من اللوحة أن تملك امكانية الاستمرارية في الحياة ،

وربط هذه الحياة بالتراث الفلسطيني ، وبالتحديد التراث العربي الفلسطيني الذي يعود الى اساطير الاجداد الكنعانيين العرب ، فقد ربط الفنان « الشهيد » بالبحر وبالاله داجون الذي ظهر على شكل قلادة في عنق « الشهيد » كما استخدم الزبي الشعبي الفلسطيني .. كل ذلك للإشارة الى أصالة الشعب الذي تنتمي اليه الشهيدة . ومن جهة أخرى برزت « الشهيد » من وسط البحر كإشارة للعملية البطولية التي تمت عن طريق البحر .. وهكذا عمل الفنان على ربط ما هو معاصر واقعي بما هو تراثي أصيل .. وحول هذه اللوحة « الشهيد البطلة دلال المربية » قال لنا الفنان عيد الرحمن المزين : « في لوحة الشهيد البطلة دلال المربية .. والعملية عبارة عن مجموعة فدائية من بينها فتاة تقود المجموعة والمطلوب تنفيذ عملية انتحارية داخل فلسطين المحتلة ، العملية تمت بشكل بطولي عن طريق البحر ، واستشهد الجميع .. أنا عبرت عن هذا الموضوع كالتالي : فلسطين ككل رمزها فتاة فلسطينية ترتدي الثوب الفلسطيني المعروف بثوب الدجاني وقد اخترت ثوب الدجاني لسبب هام ولم آخذ ثوبا آخر ، فالثوب اسمه باسم اله البحر - داجون - عند الكنعانيين والعملية بحرية ، أي تمت عن طريق البحر ، وقد البست الفتاة قلادة تمثل اله داجون ، وهنا يأتي شيء جديد ، هو ليس استمرارية الرمز ، ولكن نقله من الأرشفة الى المعاصرة والتعبير من خلاله عن واقع جديد معاصر ، أما الرمز الثوري المعاصر في اللوحة فيتمثل في القارب المطاطي والفدائيين في الزي العسكري والأسلحة العصرية وقد ربطت بين هذه الرموز وبين الرمز التراثي الاسطوري في شكل فني منسجم مع نفسه ، اضافة الى الحماسة المذبوحة ، هذا الرمز العالمي الذي هو الأمل والسلام .



مقاومة - عبد المعطي ابو زيد

انماط من الواقعية في الفن التشكيلي المعاصر في سورية

اعداد : الحياة التشكيلية

ورفدت الحركة الفنية بأعداد من الفنانين الدارسين خارج القطر ، والمتأثرين بالواقعية بأنماطها المختلفة ، ومن الفنانين الذين درسوا داخل القطر سواء كانت دراستهم في كلية فنون ... أم لم تكن ... لهذا أصبحت [الواقعية] تيارا عريضا يضم العديد من التجارب والاتجاهات ... والتجارب .

وبرزت الاشكال الفنية التي تحترم الواقع الخارجي ، وتقدم المضمون الانساني أو الاجتماعي ، وكذلك التيارات التي تلح على الرموز وتسعى لتجديد مفهوم الواقعية وربطه بالحياة .

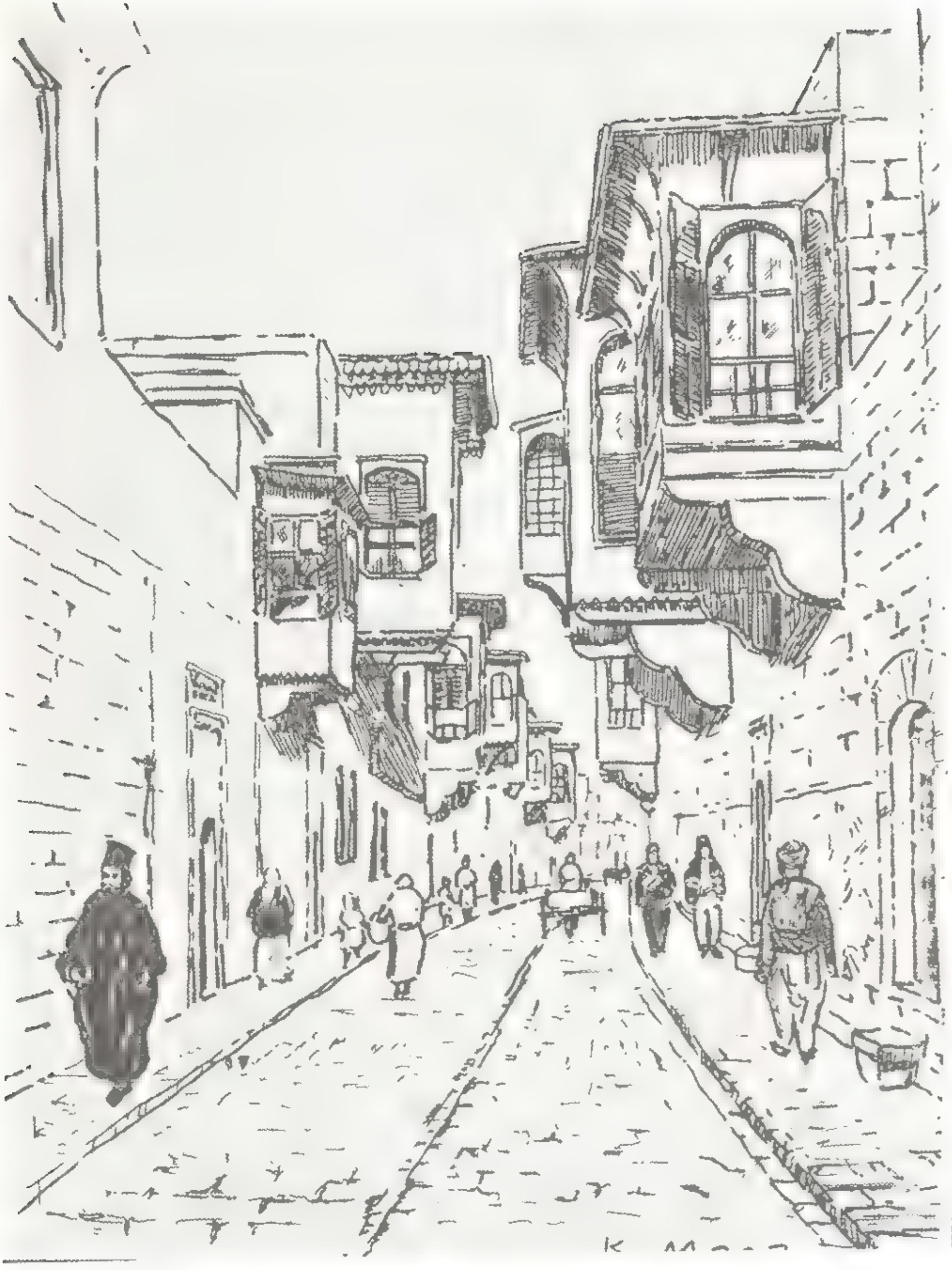
وتقدم اللغة المجددة التي تعتبر الواقعية هي الارتباط بالواقع والتعبير عنه مهما اختلف الاسلوب الذي يلجأ اليه الفنان التشكيلي للتعبير عن أهدافه ومرامييه ...

وهكذا عرفنا تجارب حسية ... تحترم المظهر الفيزيائي للواقع ، وتقدمه دون أن تحوره ضمن مفاهيم الواقعية الحسية ... وتجارب ربطت الواقعية بالتحوير للواقع لابرار المضمون ... وتقديم الواقع على أنه واقعا مدركا ، له أعماقه الأبعد من الرؤية الظاهرة ، ولهذا لا بد من ربط هذا التعبير بالمفاهيم الانسانية ، وتجديد لغة التعبير ورفدها بعناصر كثيرة لتساعد الفنان على فهم الواقع فهما خيا متجددا عميقا .

وبالغت بعض التجارب في لجوئها الى الاشكال الانسانية التي تساعد على التعبير ، ولجأت تجارب أخرى الى الصياغات المختلفة التي تستخدم الأشياء المحيطة بالانسان لترمز من خلالها على مشاكل الانسان،

تمهيد

شهدت تجربة الفن التشكيلي في سورية ردة الى (الواقعية) في المرحلة التي تلت نكسة حزيران عام (١٩٦٧) ، وبرزت التيارات التي تسعى للتعبير عن الواقع ، ولعبت هذه الردة دورا بارزا في التأكيد على المفاهيم الفنية المرتبطة بالواقع المرئي ، والتي أصبحت شاملة لانتاج عدد كبير من الفنانين التشكيليين، وعادت الصيغ الفنية الواقعية لتأخذ دور الصدارة ، وقدمت انماطا من التعبير الفني الواقعي، المتباين بين التسجيلية والانطباعية ، ومن الاساليب التي تولي الصياغة كل أهميتها ، حتى التجارب التي تلح على المضمون الانساني والاجتماعي والسياسي ، والتي تستخدم الرموز لتعبير عن أهدافها .



سوق في حلب - خالد معان



حارة قديمة - عز الدين همت

وهكذا تعددت أنماط (الواقعية) متأثرة بما قدمته التجارب الواقعية المتنوعة في الفن العالمي ، وتجددت بعض أساليبها على ضوء تفاعل كل ما هو وافد من أساليب مع الواقع ، ومع مفاهيم الفنان ... التي أصبحت عميقة غنية بالتجارب ، تسعى الى بناء ما هو خاص ، له شخصيته المتميزة .

ولا يمكننا الاحاطة بكل هذه الاشكال التي قدمتها الواقعية لنا ما لم ندرس اهم التجارب ، ونصنفها ضمن تيارات ، ونحلل اسلوبها ، ونقدم اهم اهدافها .

أ - الواقعية الحسية :

ان (الواقعية الحسية) ، سواء اكانت تسجيلية دقيقة ، ام كانت انطباعية متحررة لونا وشكلا ، قد مثلت الصيغة الحسية التي عرفت الحركة الفنية منذ البداية ، وذلك في مرحلة (الرواد) عند كل من (توفيق طارق) و (سعيد تحسين) و (ميشيل كرشه) و (نصير شوري) وغيرهم ، ولقد بقيت هذه الواقعية محافظة على الصيغة الاولى التقليدية عبر سنوات عديدة ، كانت الحركة الفنية فيها تبتعد عن المفاهيم الحسية للواقعية وتأخذ بالحدثة اسلوبا ومعالجة ، والمتأثرة بعناصر محلية بعيدة المفاهيم التقليدية والتي اعطت للفن التشكيلي الكثير من الاساليب المتجددة والمتأثرة بالاتجاهات الحديثة ، وقدم الفنانون عدة اساليب خاصة لها حضورها الفني الخاص .

لهذا فالمصدر الاول للواقعية الحسية هو تأثير هذه التجارب الفنية للرواد على عدد من الفنانين حين قدمت الحركة الفنية عدة تجارب على هذا النمط لمن بقي من الرواد ... ومن تأثر بهم ومشى على خطاهم . يضاف اليهم ، عدد من الفنانين الذين عادوا من الدراسة خارج القطر يحملون معهم الاتجاهات الواقعية الحسية ، وما تحمله هذه الاتجاهات من مفاهيم ، بحيث رفدت الحركة الفنية بعدة تجارب ساعدت على تبلور تيار جديد له جذوره التاريخية في البدايات الاولى ، وله مفاهيمه الجمالية والفكرية التي اعطت لهذا التيار الاساس الذي يستند اليه ، ووجد هذا التيار المتذوقين الذين احبوا هذا الشكل من الفن ، واعطوه المبرر الذي يركز على عملية تسجيل للمعالم القديمة ، والرغبة في المحافظة عليها عن طريق التنبيه لما فيها من جمال ، والرغبة في تجسيدها في لوحة تبقى .

ولعل اهم الرواد الذين قدموا لنا اللغة الفنية الواقعية بمفهومها الحسي ، والذين تابعوا تقديم اعمالهم حتى هذه المرحلة ، كل من (رشاد مصطفى) و (خالد معاذ) و (خير الدين ايوبي) و (شريف

أورفلي (و (عبد العزيز نشواتي) ... وغيرهم .
 فاذا قدم لنا (رشاد مصطفى) ما هو تقليدي ...
 لكن تجربته المستمرة عبر سنوات طويلة ، تقدم لنا
 البدايات الاولى للحركة الفنية ، التي تتلخص في حب
 التفاصيل الدقيقة ، والعناية بها ، ومحاولة تصوير
 الاشياء بأقصى الدقة ، ولهذا يحس المشاهد بأنه امام
 الصورة الفوتوغرافية الدقيقة ، لكن امعان النظر في
 العمل الذي يقدمه ، يجعل المشاهد يكتشف الدأب
 والعمل المتواصل الدقيق لتقديم الاشياء بفرشاة رفيعة
 جدا ... ويعطي لعمله الابعاد الاعمق حين يرسم
 الوجوه ويدقق في معالمها ، ويعطي ما هو ابعد واعمق
 من التسجيل ، ولعل صورته لوالدته تعطي الصورة
 الاوضح عن أسلوبه ، ... ان الغاية هي الوصول عبر
 دقة النقل الحرفي الى الاعماق ، مع الرغبة في المحافظة
 على الشكل الخارجي ، وتقديم الشبه بكل دقة .

وفي نفس المرحلة التي نرى فيها تجارب (رشاد
 مصطفى) ، نحسن بأن صيفا أخرى للواقعية بمعناها
 التقليدي قد اخذت أهمية مثل تجربة (خالد معاذ)
 الذي قدم صيغة أكثر تطورا من حيث أسلوب
 الصياغة ، وذلك لأنه يعتمد على الحركة الى جانب
 الدقة ، وتأتي الحركة من الموضوعات التي اختارها
 من الشارع والحياة اليومية في الاحياء القديمة ، ولهذا
 نحس بقرب موضوعاته من الحياة ، وحيوية المشاهد
 التي يقدمها ، نتيجة لقدرته على اختيارها وتقديمها
 ملخصة معبرة ...

انها اللغة التسجيلية للمعالم القديمة التي تقدم
 اللقطة المعبرة ، والعمق الذي أعطاه لها ساعده على
 بلورة مفهوم مختلف للواقعية ... على ارتباط بمعالم
 الحياة القديمة التي تذهب مع التجديد ، ويضاف
 اليها صدق التعبير عن هذه المعالم التي تعطي للعمل
 صورة محببة ، تساعد على أن يأخذ أهميته
 الاجتماعية .

وفي الحقيقة ان الرغبة في تسجيل معالم الاحياء
 والريف والبيوت القديمة ، قد أصبحت تيارا عريضا
 شاملا لعدد كبير من الفنانين من مختلف الاجيال ، وقد
 ازدادت أهمية هذا التيار تبعا لزوال هذه الاحياء ،
 وغياب أكثر المعالم ، وازدياد الاتجاه الى المحافظة على
 ما بقي منها عند كثيرين .

ويمكن أن نتحدث هنا عن تجربة كل من (خير
 الدين أيوبي) و (ناظم الجعفري) و (شريف أورفلي)
 و (حزقيال طوروس) من الفنانين الرواد ، وتجربة
 كل من (عز الدين همت) و (جورج جنورة) من
 الفنانين الشباب ، ويمكن أن نضيف اليهم أعمال عدد
 كبير من الفنانين قدموا لنا بعض المعالم في كثير من
 الاحيان ضمن هذا المفهوم الخاص للفن ...



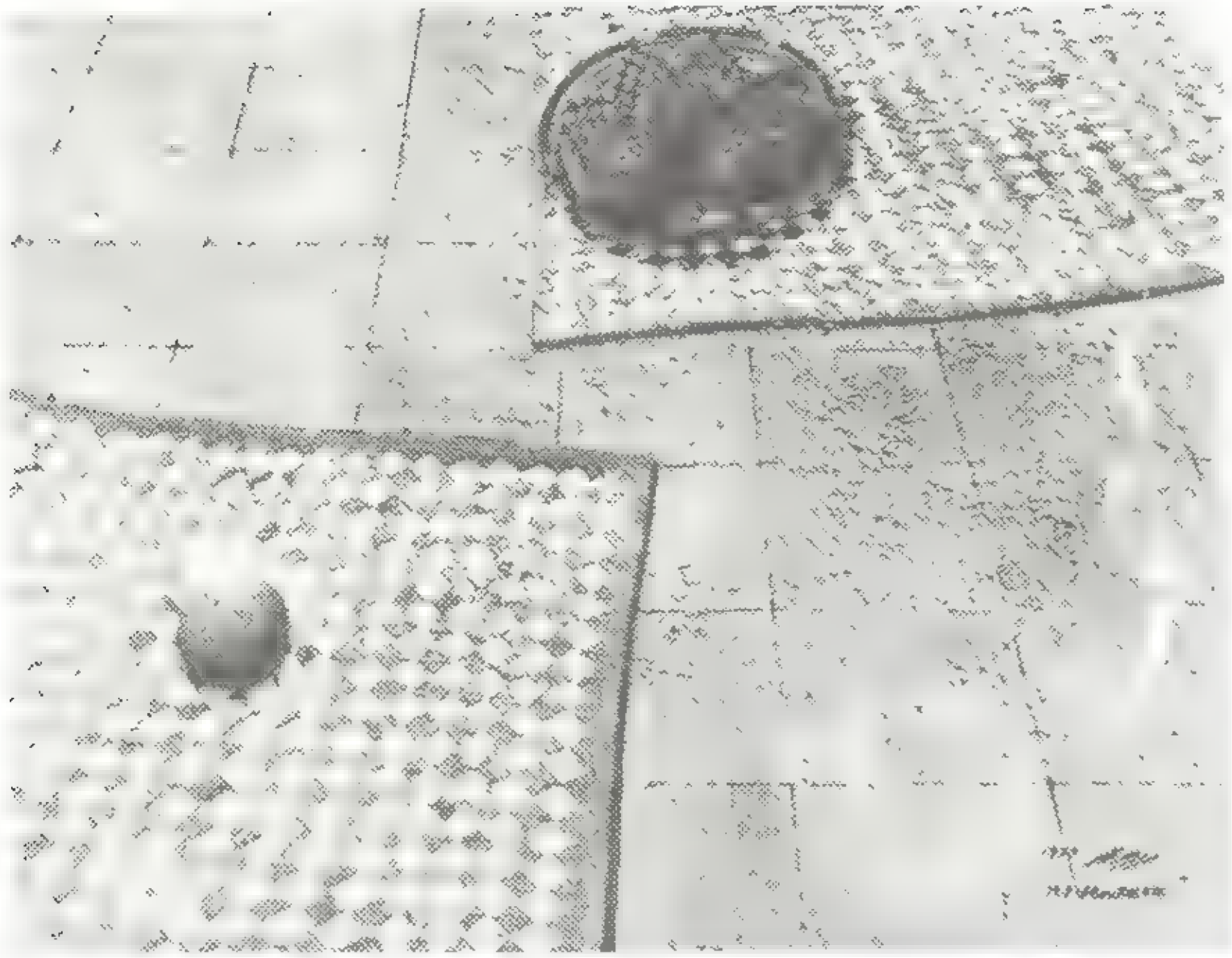
غازف الكناي - ميلاد الشايب



من ضواحي حمص - عبد المنان شما



هنت البادية - عبد المنان شما



بساط وفواكه - فؤاد ابوكلام



الشقيقان - فؤاد ابوكلام



حمام على الاسطحة - فؤاد ابوكلام

ولسوف نتوقف عند التجريبتين الاخيرتين ، لانهما تمثلان الصيغة الجديدة لهذا التيار الذي عرفته تلك المرحلة .

عز الدين همت

لقد علم (عز الدين همت) نفسه بنفسه ، وبدأ تجاربه بالرسم من الاحياء القديمة ، وحقق في هذه التجارب نمطا خاصا به ، فهو لا يتوقف عند حدود التسجيل - رغم اهميته له - بل يتجاوزه احيانا الى عناية بالتكوين واللون كما هي حال لوحته عن (دمشق) التي تقدم لنا مفهوما للواقعية لا يعني النسخ الفوتوغرافي بل يعني تقديم رؤية للمشاهد عبر السطوح التي تمثل البيوت ، والعلاقات المختلفة التي يقدمها لنا الفنان في لوحته ، والتي تربط هذا التيار من الفن بعنصر ذاتي يقدمه العمل المتماسك واللغة الملونة ، وكذلك هي حال تجربة (جورج جنورة) الذي يقدم لنا علاقة الضوء بالظل في مشهد (معلولا) ، او (الحارة الدمشقية) ونحس بأن تجارب كثيرين من الشباب يسعون لتحقيق هذا النمط من المعالجة للموضوع بحيث تكون المشاهد القديمة وسيلة لتقديم رؤيتهم للحارة أو الحي ، وصيغة معينة للتعبير الفني .

ويمكن ان نذكر هنا أسماء فنانيين كثيرين عالجوا هذه الموضوعات ولعل أهمهم : (محمد ضبعان) و (بطرس خازم) و (نائر حسني) وغيرهم كثيرون . واذا انتقلنا بعدها الى الفنانين الذين عادوا من الدراسة في هذه المرحلة ، ليقدموا لنا ما هو متقارب مع هذه التجارب يمكن ان نذكر (ميلاد الشايب) و (عبد المنان شما) و (غسان صباغ) و (علي خليل) و (أحمد ابراهيم) . . . وجميعهم درسوا في الاتحاد السوفياتي وعادوا يحملون معهم عدة تجارب هامة اعطت لهذا التيار حيوية في هذه المرحلة .

ميلاد الشايب

ان تجربة (ميلاد الشايب) تجربة غنية لانها تمثل تجربة من تجارب الرواد ازدادت متانة بعد دراسته خارج القطر ، رسم في مرحلة مبكرة من حياته واعطى ما هو متميز ، وقد كان يملك الحس اللوني الخاص الذي ازداد قوة وتمكنا في رسم الاشكال ومعالجة الاشخاص فاعطى عبر صيفته الخاصة تفاعلا بين الدقة والتعبير اللوني ، وليحقق عبرهما عدة موضوعات على ارتباط بالبيئة المحلية ، واعطى في كثير من تجاربه الموضوعات الريفية والمشاهد ، وجدد في صيغة تتعادل فيها اهمية اللون مع الشكل ولهذا نحس بأنه يملك الجانب الانساني الذي تقدمه شخصه ، و - يقدم لنا نفحة رومانتيكية خاصة تتجلى في حركات اشخاصه،



رقصة - خليل عكاري

انهم اشخاص يملكون قدرة على صنع مصيرهم ومصير الآخرين .

على حين تختلف تجربة (عبد المنان شما) فيقدم صيغة اخرى جديدة كلياً ، وذلك لانه لم يكن ملوناً فحسب كما كان (ميلاد الشايب) بل أصبحت تجاربه تستقي من الفن الجداري ، الذي درسه في الاتحاد السوفياتي ، وهكذا سيطرت الصيغة التسجيلية على تجاربه بعد العودة ، تارة يؤكد على التفاصيل ، واخرى ينساق مع مشاعره ، ولهذا نحس بان اعماله المائية اكثر عفوية وتحقيقاً للجانب الذاتي في العمل ، وهو يحاول ان يولد من مشهد (بانورامي) لقرية او لمشهد ما هو انطباع ، ويصل الى اقصى الحرية الممكنة له . اما موضوعاته الزيتية ، فهو اكثر تدقيقاً على

الواقع ، وباكثر امانة ممكنة ، ويقدم لنا هذه الموضوعات بنوع من الحياد والمعالجة الدقيقة ، ولعل لوحته (البانورامية) عن قرية من ريف (حمص) ، تعطي الفكرة عن أسلوبه الذي يكشف عن مهارة في توزيع الضوء والظلال ومعالجة اللون معالجة واقعية لنرى الضوء الساطع الذي يغمر كل شيء .

واذا انتقلنا الى تجارب (غسان صباغ) و (علي خليل) و (احمد ابراهيم) فهي تختلف عن تجربة (عبد المنان شما) في انها اكثر تحرراً من حيث اللون والتعبير وخصوصاً عند (غسان صباغ) وهي اكثر جمالية عند (علي خليل) و (احمد ابراهيم) ، الفنانان الواعدان بتجاربهما المقبلة ومحاولاتهما الفنية التي تشق طريقها .



المستقبل - خليل عكاري

ب - الواقعية الاجتماعية والسياسية:

واذا تركنا تجارب (الواقعية الحسية) وما قدمته لنا هذه الواقعية من تجارب غايتها ، تقديم المشهد أو المنظر ، وقد حافظ الفنان على ملامحه الاساسية ، وانتقلنا الى الانماط الاخرى من الواقعية ، يمكننا ان نتحدث عن (الواقعية الاجتماعية) التي تمثل (واقعية الموقف) اكثر مما هي واقعية التفاصيل الدقيقة ، فالموقف اكثر اهمية عند هؤلاء من احترام الشكل الخارجي للانسان والطبيعة ، والانسان هو العنصر الرئيسي في العمل الفني ، وهو الذي يصارع ليحيا او ليجدد حياته ، ويسعى الى تحقيق وجوده .

ويختلف الفنانون الواقعيون الذين يربطون فنهم بالموقف الاجتماعي ... عن الواقعيين الحسيين ، من حيث اهمية القضية التي يطرحها الفنانون فالمضمون الاجتماعي هو الاساس ، والصيغة المعبرة عن هذا المضمون هي صيغة واقعية .

وهم ان اتفقوا على ذلك ، لكنهم يختلفون في اسلوب رسم الانسان ومقدار تحويرهم له ، ومدى رغبتهم في التعبير عن المشكلات التي يطرحها كل فنان حسب مفاهيمه ورؤيتهم له .

ويمكن ان نوضح ذلك عبر اعمال كل من : (فؤاد ابو كلام) و (خليل عكاري) و (بشار العيسى) و (انور دياب) و (رضا حسحس) و (فائق دحدوح) و (علي الحمصي) و (ليلي نصير) ... وغيرهم كثيرون .

فؤاد ابو كلام

ويمثل (فؤاد ابو كلام) هذه الصيغة من الواقعية على نحو شديد الوضوح ، فهو يقدم الواقع والموقف ، ويلج على الموضوعات ذات العلاقة بالحياة التي نعيشها فهو يرسم (القنيطرة) و عن الحياة ضمن (المخيمات الفلسطينية) ، ويقدم المواضيع الانسانية كالامومة ، ويقدم عبرها عدة عناصر هامة تكشف عن ارتباط بالقضايا الاجتماعية والقومية الراهنة ، وما يعيشه الانسان العربي من احداث ، وما يحيط به من مأس ، وهو يوظف كل العناصر في لوحته لتعبر عن فكرته ، وهو يختار اللقطة الملائمة الحية ، المستقاة من مشهد رآه في لحظة ليوقفه ويقدمه لنا ، ونحس ذلك في كثير من اعماله مثل (ماريا والقبور) و (مشهد في سوق جزائري) و (الفسيل على اسطحة دمشق القديمة) .



فتاة - خليل عكاري

خليل عكاري

ونحس بأن تجارب (خليل عكاري) تسعى الى التعبير عن نفسها عبر واقعية جديدة لها مفاهيمها الخاصة به ، ويسعى الى تلمس الجانب الانساني في كل عمل يرى فيه وسيلة لتقديم الموقف والواقع الحي المتجدد .

وفي البداية ، كان يحب الحركة ، فالطبيعة يرسمها تتحرك لانحس بسكونها ، كما يقدمها الفنانون الآخرون وكذلك نرى البيت والأشخاص يقدمون لنا هذه الحركة التي تدل على ان مفهوم الواقعية عنده حركي جذلي ، لا يتوقف عند السكون ولا يرضى به .

واتزداد أهمية الحركة ، التي يساعدها اللون التعبيري على تقديم الموضوعات ، ولقد قدم لنا عدة تجارب تكشف عن رؤية جديدة للواقعية لها جانبها الذاتي الذي يضيف الحياة على الجوامد .

وهذا الشكل الخاص من التعبير الواقعي ازداد متانة وقوة ، وانسانية في اعماله الأخيرة التي تحولت الى رسم الموضوعات الانسانية ذات المضمون الخاص والذي نراه في لوحاته (الشهيد) و (الرقصة) و (نساء جزائريات) .. وغيرها من الاعمال .

ويلجأ في اسلوب معالجته لهذه الموضوعات الى التبسيط في اللفظة ، فالبيوت تتحول الى مساحات لونية صريحة معبرة ، وهو يلجأ الى دمج ما هو واقعي شديد الدقة ، وما هو مجرد تماما ، في عمل واحد ، ويحور الاشكال في مدينة (القنيطرة المحررة) الى صيغ تجريدية معبرة ليربط الواقع باللغة الجديدة ، ويتوصل عبر ذلك الى مفهوم خاص للواقعية ، يمكن ان نصفه بأنه واقعية جديدة تماما حرفية دقيقة احيانا ، تجمع بين المجرد والمشخص ، في وفاق وترى فيهما وجهين لحقيقة واحدة ، ويربط بين الفرح والحزن في رباط واحد ، ونرى جمالية المشهد تضم مأساته فالقبور والاعلام قد التفت ، والموت والحياة ، ويصل الى اقصى اشكال التعبير الواقعي قوة ومتانة حين يرسم لنا البساط الشعبي بخطوطه المعبرة ، ويضع عليه احد الصحن وقطع الخبز ، ويكتفي بهذا القدر ليخبر عن موضوع اجتماعي وانساني ، ولهذا فالمفهوم الواقعي قد أصبح يملك ديناميكية متميزة ، ويمكن ان توصلنا ابسط الاشياء المحيطة بنا الى التعبير عن اعماقها ويعطي للواقعية مفاهيم جديدة لم تكن نعرفها .



نساء جزائريات - خليل عكاري



اسطورة مموزين - بشار عيسى

وان تحليل احد اعماله وهو لوحة (الرقصة) يمكن ان يساعدنا على توضيح اهدافه من هذا العمل .
تضم اللوحة خمسة اشخاص يؤدون رقصة ،
تترابط ايديهم وتتوحد حركتهم في ايقاع خاص ، وهذا يساعد على اعطاء المشاهد الاحساس بتماسك العمل وترابطه .

وان الغاية من المشهد الراقص هو تقديم المأساة الانسانية ، وذلك لانهم يرقصون ليساعدتهم الرقص على التغلب على مأساة تلف حياتهم تعبّر عنها الوجوه الحزينة ، ونحس بها في شكل المرأة المصلوبة في اعلى اللوحة ، وفي وجه المرأة الاخرى التي انهارت تعباً ، ولو لم تكن مرتبطة بالآخرين برباط محكم لانهارت على الارض ، وهذا يكشف عن المأساة التي تلفهم جميعاً ، ولم يتخلصوا من واقعهم الا حين انطلقوا يرقصون ، متعاونين مترابطين ، كان الرقص هنا دلالة على الحياة وعلى مغالبة الموت .

والارض التي برزت في الافق البعيد ، والسماء تساعدنا على ربط اللوحة بما يبدو في الافق من مأسى ومدى رغبة الاشخاص ليتجاوزوا قدرهم ، فيربطون انفسهم بالرقص ... الى الارض التي تبدو متحركة ترقص مثلهم ..

ومن المعروف ان الرقص كان وسيلة اساسية استخدمها الانسان منذ القديم ليعبر من خلالها عن افراحه واتراحه ، واراد (خليل) ان يستفيد من هذا المفهوم ليقدم (الرقص الجماعي) الذي نراه معبراً عن (التضامن الانساني) ، ليساعدتهم ذلك على مغالبة قوى الشر المدمرة ، التي كانت قادرة على تحطيم كل فرد منهم لو لم يكن ضمن هذه الجماعة .

واللوحة بما تملكه من مضمون وموضوع وتشكيل حركي تساعدنا على فهم تجربة (خليل عكاري) ، التي انطلقت من المفهوم الواقعي للفن لكنها تجاوزت الصيغ التقليدية ، حين جعلت لكل مشهد او حركة معاني تقدمها ، ورموزاً تسعى اليها عبر الموضوعات التي قد تبدو عادية للمشاهد ، وهكذا تجددت مفاهيم الواقعية على يده واعطاها معاني جديدة متميزة .

بشار العيسى

ان تجارب (بشار العيسى) تبدو مختلفة ، ومتباينة احياناً من حيث اسلوبها ، ومن حيث المادة التي يعالج الموضوعات عبرها ، ولكن ثمة شيء واحد اساسي يربط هذه التجارب ، ويجمع الاساليب كلها وهو الانسان الذي يصوره لنا في كل عمل ، ويجعله المحور الاساسي لكل تعبير وغاية كل معالجة .

الانسان الريفي من الشمال ، اي من حيث اتى



اهومة - بشار عيسى

تحفل بعناصر متنوعة وبرموز مختلفة ، تحتل المرأة فيها دورا أساسيا ، وقدم ذلك ضمن تكوينات خاصة لها حضورها المتميز ...

وكانت انطلاقته من المواضيع القومية التي قدمها في موضوع تخرجه عن (القضية الفلسطينية) ، وعبر عن هذه القضية عن طريق تكوين مربع الشكل ، هذا المربع الذي كان المنطلق قد وضعه في النقطة الذهبية من اللوحة ، وتدور دوامات حوله على شكل شخص مصلوبين ، وشهداء لاتظهر تفاصيل وجوههم ويغلب على اللوحة اللون الأزرق الذي يساعده على إيضاح الفكرة ، واخضع أسلوبه للمضمون الذي يعالجه ، ولهدف العمل الاساسي ، وقدم الاشكال الحركية التي اخذت شكل دوامة ، لتساعد على ربط اللوحة وتؤدي الهدف .

اما في المرحلة الثانية التي تلت هذا الموضوع ، فقد ازدادت لوحاته غنى ، للدراسة الجادة التي اصبح يحرص عليها وللرموز المختلفة التي حفلت بها

(بشار العيسى) الينا حاملا معه هذه الوجوه ، التي تحمل المعاناة ، ولقد جمع في هذا الانسان كل تصوراته عن الهموم المرتبطة بشكل رئيسي بالارض التي احاطت بهذا الانسان من كل جانب بحيث اصبحت المحور الاساسي الثاني الذي اعطاه كل الهمية .

وهكذا يمكننا اعتبار الانسان في علاقته مع الارض المحور الرئيسي لتجربته ، والمنطلق الرئيسي لفهم اعماله اذ قدم لنا رؤيته للواقع الذي يعيشه ، واسلوبا متباينا للتعبير عن هذه الرؤية ، وهذه العلاقة التي يعتبرها حميمة .

في البداية ، رسم الوجه الانساني كمقدمة ، وبرزت الارض في الخلفية ، بيوت مبشرة ، او ملامح جبال وسهول ، ولجأ الى تضخيم بعض الاشخاص ، يبرز اهميتهم ، وقدم لنا معاناة هؤلاء الناس ، عن طريق حركة معبرة عن الالم او عزف ، او لون اسود يعطي المساحات المعبرة .

اما في المرحلة الثانية ، فنرى الارض في الخلفية قد اندمجت مع المقدمة في كل موحد ، ولهذا تشابكت الاشكال البشرية مع عناصر اللوحة الاخرى من وهاد وتلال وحيوانات ، وعناصر اخرى حتى يؤدي المشهد ما هو ... مطلوب منه .

اما في المرحلة الثالثة فقد بدأ يعطي الانسان صيغة متمردة تختلف عن الصيغ الاولى ، فالانسان لم يعد خاضعا وحزينا بل اصبحت متمردا يحمل الاعلام ، وبرز قويا لا يخضع للارض بل تخضع الارض له .. وذلك لانها لم تعد مرئية ... كما كانت من قبل وتبدلت تبعا لذلك التكوينات والالوان واختلقت المفاهيم كلها وذلك لان الرؤية الجديدة التي قدمها ، جعلته يعود الى الصيغة المألوفة من (الواقعية) ، حيث تسد الارض الافق بل تختفي ونرى بدلها قد ظهر الهواء والمظاهر الطبيعية الاخرى المألوفة ، وهكذا . يبدو لنا الانسان الجديد كما قدمه لنا لا يخضع للمفاهيم الحزينة او المعاناة ، بل انتصب واقفا ليهز الارض بوقع خطاه ولهذا نحس بأن (بشارا) قد تطور في أسلوبه مع تطور النظرة الى الانسان ، الذي كان خاضعا فأصبح ثائرا ، وهو يقدم عبر ذلك كله صيغة جديدة تكشف عن ان (مضمون) عمله ... هو الذي ساقه الى الاسلوب ، وان هذا المضمون قد انتزعه من الواقع ، الذي اصبحت الانسان العربي فيه ثائرا متمردا ... لا خاضعا ، وهكذا برزت اهمية المفاهيم الثورية في تطوير النظرة وتقديم الاسلوب الجديد .

انور دياب

لقد توصل الفنان (انور دياب) الى اسلوب خاص ، يجمع المضمون السياسي والاجتماعي بصياغة متطورة ،



نساء - انور دياب



عزّة - انور دياب

الاعمال ، وللتكوينات الجديدة الحركية التي اعطتها الابعاد ... اضافة للالوان .

ويمكن اعطاء فكرة واضحة عما حققه اذا استعرضنا بعض تجاربه الفنية التي مثلت هذه المرحلة، ففي لوحته (زهرة المدائن) مثل لنا احدى الفتيات وهي تحمل مدينة القدس ، وهي محاطة بالزهور ، وعبر عن مسؤولية (المرأة - الامة) تجاه المدينة المحتلة، واكتفى بهذه الصيغة البسيطة ليعبر عن فكرته .

اما في لوحته (جدار من القنيطرة) فلم يقف عند حدود رسم جدار من المدينة المحررة ، بل اضاف اليها بعض الاقمشة الدمشقية معبرا عن ترابط هذه المدينة معنا ، وعن ارادتنا في اعادة الاجزاء الاخرى من اراضيها المحتلة .

وتجلى صياغته للوحة في لوحته (حارة القصر) التي تمثل احدى اهم تجاربه التي تطرح الموضوع الاجتماعي بصيغة متميزة، فقد رسم البيوت الدمشقية في احد احياء مدينة دمشق ، وجعلها تعانق امرأة عارية الصدر واراد من هذا العناق أن يكشف عن (الخصب) الذي تملكه هذه البيوت ، وان المرأة تحمل سنبلة قمح ، دلالة على الطعام ، وعلى الكفاح من اجل رغيف الخبز .

ونرى بعض المربعات في اسفل اللوحة تكشف عن بعض جوانب جميلة في البيوت القديمة ، وادخل البساط الشعبي وغطاه بتكوينات بيضاء ، ليعطي ذلك شكل الحلم ، انه حلم من احلام هذه الاحياء الشعبية . . وهكذا نرى المرأة لها حضورها المتين ، ونرى العناصر الشعبية ، والالوان المتنوعة التي تعطي جوا خاصا .

وهذا ينطبق على لوحات كثيرة رسمها ، مثل (الزوجة الرابعة) التي ينقد فيها مظهرا اجتماعيا معروفا ، او (حب بعد الحصاد) ، نرى فيها الانسان المحب لارضه ، والملتزم بهذا الارض ، يحمل السنبلة، ويتكاتف مع فتاة متينة البنية كأنها قطعة نحت ، يقدمان للآخرين (الحب والارض) . .

وهكذا يحقق (انور دياب) تجربة متميزة لها عناصرها واسلوبها الخاص وموضوعاتها التي تجمع بين الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، تقدم الواقعية ضمن صياغة خاصة ، ولها رموزها المستقاة من الحياة في المدينة القديمة ، موطن هذا الفنان الذي يستقي منه اعظم التعابير والعناصر والرموز .

علي الحمصي

لقد انطلق (علي الحمصي) من الحارات مثل (انور دياب) وان اختلفا في اسلوب التعبير ، فالفنان (علي الحمصي) ربط تجربته بهذه الاحياء واراد ان يكشف لنا عن ان المدينة القديمة ، ليست مجرد لوحة

سياحية خارجية ، بل ان على الفنان ان يفوس الى اعماقها ليقدمها لنا .

وهكذا نرى لوحته تحفل بالاشكال المأخوذة من الحارات ، كالشبابيك والابواب ، ونرى خلف الشبابيك الاشكال البشرية بأوضاع مختلفة ، وهكذا قدم لنا الوضع الانساني والاجتماعي في هذه المدينة ، وبرزت المرأة على وجه الخصوص ، فلم تعد اللوحة تخلو من امرأة ، واصبحت المرأة رمزا للمدينة ، بحيث نراها واقفة تنتظر ... وراء نافذة ، او بارزة خلف جدار شفاف ، اندمجت مع البيوت وتداخلت ، وغابت احيانا لتظهر بعض اثارها .

وتساءل كثيرون عن معنى علاقة المرأة بالمدينة التي تقدم عارية كشكل تشكيلي او كلون ، او امرأة حقيقية في نفس الوقت ؟!

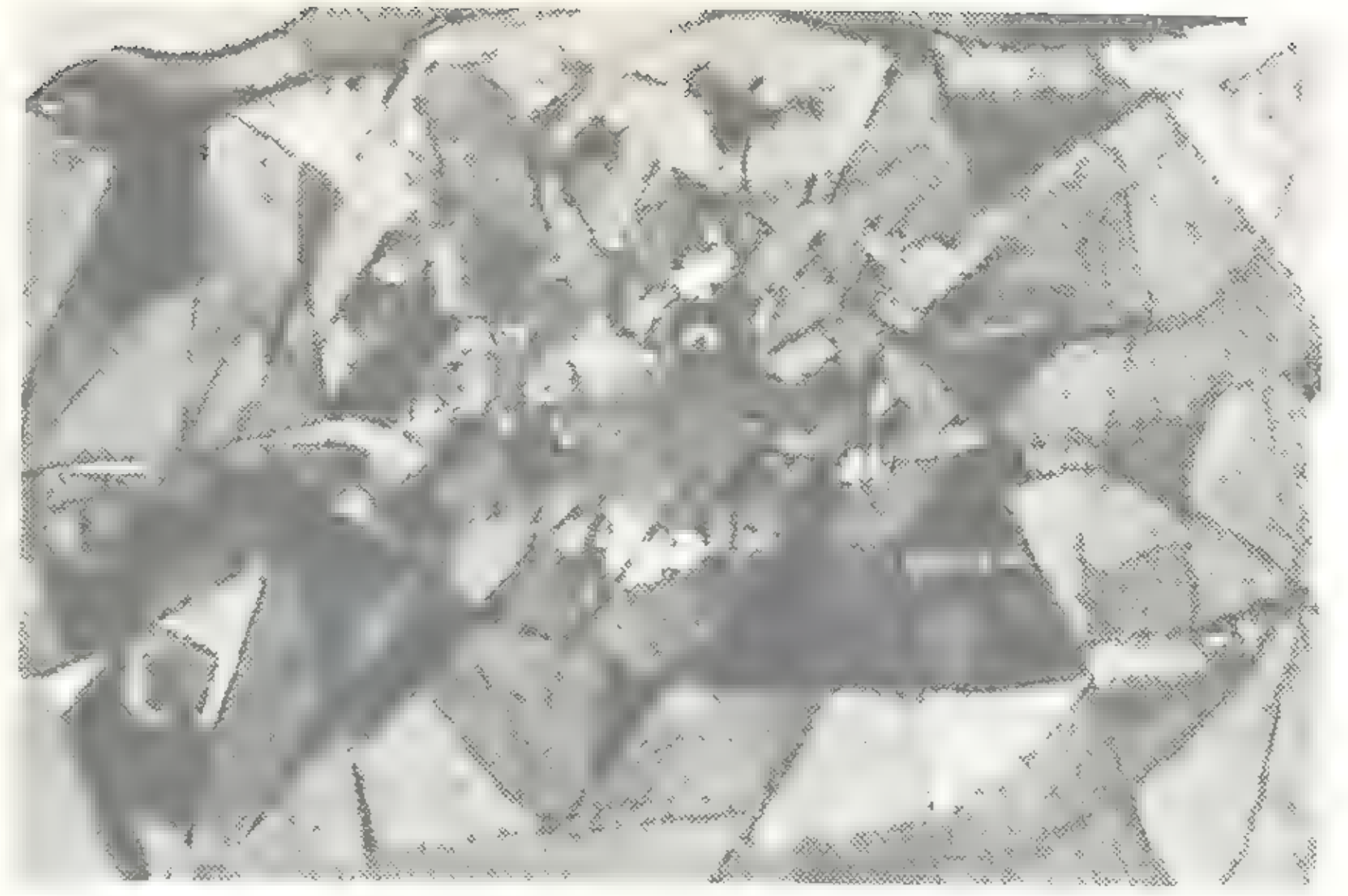
هل تعني مجرد رمز للمدينة في عذريتها ، وجمالها وصفاء حياتها وتناغم العلاقات مع ماحولها ، ام ان (المرأة) تقدم دلالة اجتماعية ، يقدم الفنان عبرها رؤيته التي دخلت وراء الابواب المغلقة ، والنوافذ ، لتكشف المآسي وتقدمها عارية بدون اي تزييف ، والمرأة العارية لاتعني الرمز وحده ، بل تعني حقيقة مأساوية تعيشها خلف كل جدار مغلوق ، وخلف كل حجاب .

وبدا (علي الحمصي) يتردد بين هذين الاتجاهين في التعبير ، تارة نرى المرأة رمزا للجمال والعذرية ، وتارة اخرى نرى الحقيقة الواقعية المأساوية ، ونحس بها حين ترى الوجه المأساوي او الجسد الذي يسعى الى الانعتاق ، او الجمال الذي يختفي خلف مزلاج الباب .

وكان على الفنان ان يخوض التجربة بصبر ، ليقدم لنا هذه العناصر ، وهو حائر بين تيارين ... هل تطفئ جماليات الاشياء والبيوت على المأساة ام ان المأساة تبرز خلف الجماليات لتحقيق حضورها ، وفي الحقيقة ان الواقع هو مزيج منهما ، لكن ماذا يختار الفنان ؟!

في الحقيقة بدأت تجربته تتطور نحو تقديم المأساة، ولهذا بدأنا نراه يقدم الوجه وحده بعد ان كان يرسمها كلها ، وساعده هذا الانتقال على اتمام عملية الربط بين البيت والوجه والتفاصيل الاخرى على الشرفات وفي الحارات .

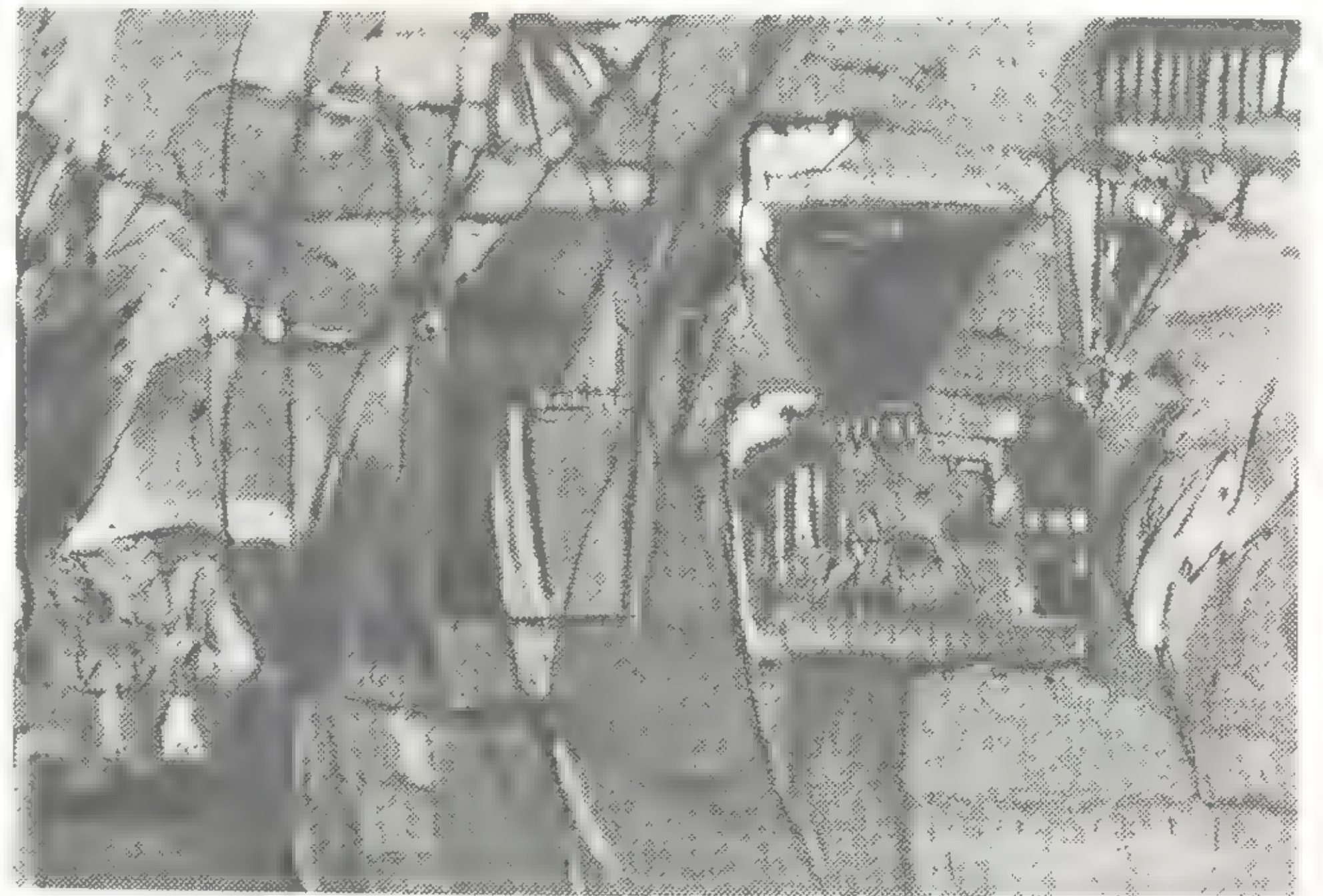
ولكن الشيء الاكثر وضوحا ، واهمية في التأكيد على اتجاهه نحو المأساة هو بروز اهمية (طائر) استخدمه في عدة لوحات ، فلم تعد علاقة المرأة بالبيت تتمتع بالاهمية الاولى بل اصبحت المأساة التي تحيط بالمدينة هي الهامة ، وذلك لان الطائر الذي ينقض على المدينة مهتما اشكالها ، ومبعثرا بيوتها ، قد عبر عن رمز جديد يربط بين المأساة وبين (العدوان) . وهكذا لم تعد اللوحة ساكنة التعبير بل تحركت،



تكوين - علي الحمصي



من وجي دمشق - علي الحمصي



وجه وبيوت - علي الحمصي



تعال إلى حيث النكهة - رضا حسحس

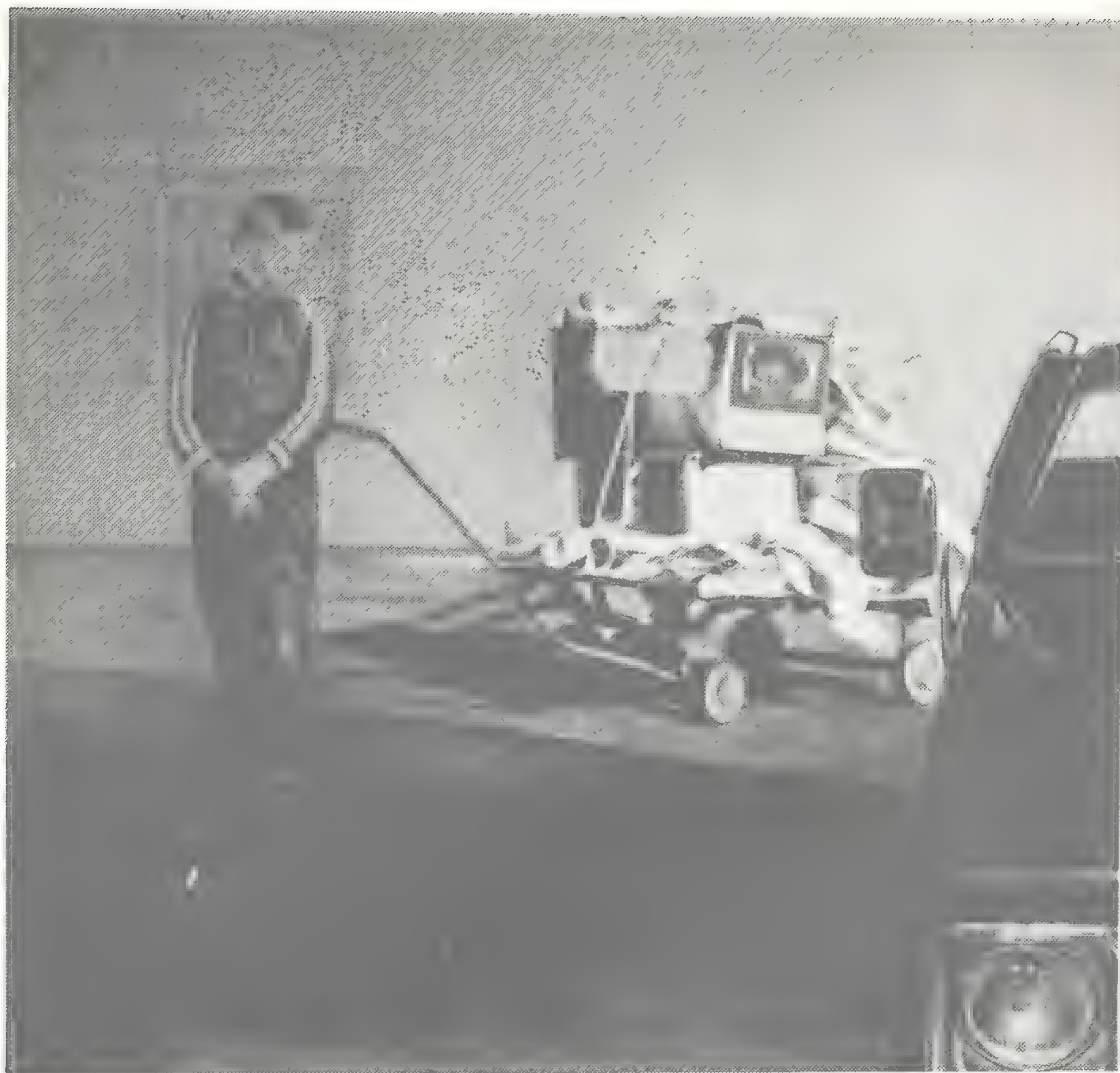
رضا حسحس

على الرغم من المنطلقات المختلفة التي قدمها (رضا حسحس) في بداية تجاربه ، والتي اوصلته الى صياغة خاصة أقرب للتجريد ، وفيها الكثير من الشاعرية ، لكنه سرعان ما تخطى عن هذا الاتجاه الى الواقعية الاكثر حرفية ، والتي تقربه من الهيبرالية ، في نزوعها الفوتوغرافي الدقيق ، وذلك ليقدم العديد من الموضوعات ذات الطابع النقدي الذي لانراه عند غيره من الفنانين ، ويبدو واضحا في مجموعة من اللوحات التي رسمها متأثرا ببعض الاعلانات التي تقدمها الدعايات ، واعطى عبرها نقدا اجتماعيا مريرا يكشف التناقض بين الانسان المحروم ... وبين ماتقدمه هذه الاعلانات من ترويج لبضائع استهلاكية ، ومن كلام معسول يبذل من اجلها ..

وتبدلت التكوينات لتصبح ديناميكية ساعدها اللون على التعبير ، فأصبحت حركة الطائر وما تقدمه من هلاك اقوى من سكون المدينة ؟!

وهكذا بدأت تبرز المفاهيم الجديدة السياسية التي عبر عنها الفنان لتحل محل المفاهيم الاجتماعية ، وهذا يدل ان دل على شيء ... فهو ان الفنان استطاع معالجة كل الموضوعات التي خطرت له عبر اسلوبه ، واعطى لهذا الاسلوب قدرة لامتناهية على التعبير ؟

واستطاع ان يتوصل عبر هذه التجارب المختلفة الى صياغة جديدة متميزة للواقعية ، بحيث عبر عن كل ماكان يشغله من مشكلات وعكس مفهوما جديدا متحررا للواقعية يتماشى مع العناصر التي اخذها من البيئة المحلية التي انطلق منها .



تعالى إلى دنيا السحر والاسلوب
رضا حسحس

بل نستطيع ان نذهب الى ابعد من ذلك ، اذ نرى في هذا العمل حقيقة العدوان والتشريد للشعب الفلسطيني ، الذي يتمثل في الخيام والرجل والطفل ، وان ذلك كله هو نتيجة لتلك الاشكال الاسطورية المرسومة على حامل المرأة، من سر الى وجوه خرافية ، فالفاشية التي تتمثل في هذه الوجوه هي التي ادت الى هذا الصيغة من التشريد للناس ، وهكذا ففطرسة حامل المرأة ، وجبروت شكلها هو السبب الرئيسي للمحن التي تعكسها ..

ويكشف لنا هذا عن مدى الغنى الذي تملكه اللوحة ومدى ماتحملة من معان يمكن تفسيرها بأوجه مختلفة ، لكنها في كل الحالات تعكس بوضوح وجود عالم يعتدي فيه انسان على آخر ويشرده، ويستغله، وهي حقيقة الانسان المعاصر ، حقيقة الفاشية والامبريالية . ان تجارب (رضا حسحس) المختلفة سواء كانت عن (العدوان) او (الاعلان) او عن (التمييز العنصري) تدل على مدى اخلاصه للواقعية ، وعلى نمط متميز من هذا الاتجاه قد حققه وعبر من خلاله عن افكاره . « للبحث صلة »

ولعل اهم تجاربه التي جمعت بين المضمون الانتقادي الاجتماعي ، وبين المضمون السياسي لوحته الشهيرة (المرأة) ، التي تعتبر نموذجا حيا لاسلوب (رضا حسحس) الاخير .

تمثل اللوحة مشهدا غريبا ، مرآة انيقة من النوع الذي نشاهده في المتاحف او بعض الدور الثرية، وفيها تنعكس صورة خيام ، وطفل ورجل وفيها نشعر بوضوح بوجود تناقض حاد بين اناقة المرأة وترف اصحابها ، وما تعكسه هذه المرأة من حقائق مؤلمة ، كأنه يريد ان يقول لنا بأن في أعماق كل شيء جميل ... ما هو مأساوي ، تعكسه مرآة ، ارادت ان تقدم للناس الحقيقة ، ولهذا لا نفرنا مظاهر الاشياء التي نراها ، بل علينا التفتيش عن اعماقها لنرى الحقيقة المأساوية ، ويمكن ان نتوصل من دراستنا للوحة الى القول بأن كل ترف وبذخ هو نتيجة لذلك الفقر والحرمان ، وهكذا تعكس المرأة لنا التناقض القائم في قلب هذا العالم ، التناقض بين الاثرياء الذين يثرون على حساب تشريد الانسان وافقاره .

هنري روسو

الفنان الفطري الذي لم يكن ساذجاً

بقلم : ن. برودوسكايا
ترجمة : زياد الاحمد

لقد استطاع جيل الفنانين (ما بعد الانطباعيين)
وجيل الكتاب الرمزيين ، ان يفرضا على من تبعهم
من الكتاب والفنانين ضرورة وجود اسلوب فني لكل
فنان او اديب مهما كان ، حتى يميزه هذا الاسلوب عن
غيره من الكتاب والفنانين .

ولقد عرف الناقد (جول رينار) الاسلوب بقوله :
« انه الكيفية التي تعطى للعمل الفني ، حتى يتمكن
اي انسان من القول بأن هذا العمل هو لهذا الانسان ،
وليس لغيره » .

وان مصورا زيتيا ، مثل (هنري روسو) يقدم لنا
هذا المفهوم ، وذلك لانه يملك شخصية فنية لا تجاري ،
وان لوحاته تتمتع بقدر عال من التمييز عن غيره ، وهي
نتيجة لكيفية تفرض نفسها ، وهي التي اثارت اهتمام
المعجبين .. والنقاد .

وحين رسم لوحاته الغريبة والمحبة ، اراد ان
يقدم للناس ما يثير اعجابهم وجبهم ، انها البساطة
الاصيلة والطازجة ..

ولقد اثارت هذه اللوحات اعجاب الفنانين الطليعيين
في عصره ، وان المواطنين المحليين في بلده ، الذين
عرفوه قد احبوه واحترموه ، واعجبوا بموهبته .. لكن
بالنسبة للبشر العاديين فلم تكن اعماله قابلة للفهم ،
وذلك لانها لم تكن تشابه به اعمال كبار الفنانين
المعروفين .

كثيرون من الفنانين المحترفين قد اصابتهم الدهشة ،
او شعروا بالسرور للطابع البدائي للوحاته ، وان النوع
الوحيد من المعرفة ، التي تلقاها ... كانت عبارة عن
مرح هستيري ضاحك لحشد من الغوغاء .

لقد اخبرنا الفنانون المعاصرون له كيف كان الناس
يتجمعون حول لوحاته ، ويحطمون اي قطعة اثاث
تقف في طريقهم ، ولقد عكست الصحف لنا ... صدى
لهذا الموقف ، ولهذا كتبوا : « يقدم (روسو) لنا ..
تحريفا ناعما للمشاهد العاطل » .
او كما قالوا : « لحسن الحظ اننا نملك اعمال
(روسو) في هذا المعرض ... حتى تقدم لنا شيئا يثير
الضحك ! » .

وان اي شخص آخر غيره ، يمكن ان يتحطم ، لو انه
كان اقل قناعة بما كان يفعل ، ولكن (روسو) لم يكن
من هذه النوعية من الاشخاص .
يقول الشاعر (ابولونيير) :

« شكرا ... لاسلوب (روسو) الموفق الذي
يصطنع السخرية ، كوسيلة للتعبير عن الاهتمام ...
لدرجة ان اكثر اعدائه ... كانوا مضطرين للاهتمام
بلوحاته » .



رسوکار رسم نقشه

كان (روسو) يملك قلة من الاصدقاء ، لكن بعضهم كانوا من الشخصيات الكبيرة في الشعر الفرنسي ، والتصوير الزيتي ... فمن الفنانين ... تولوز لوتريك ... وسينيكا و دوران و بيكاسو و من الشعراء ... أبولونيير و ماكس جاكوب و جاري . وكان اول من عرف اهمية اعماله .. وعملوا بكل جهدهم ... من اجل دعمه ... وتشجيع اعماله ..

ويرجع الجزء الاكبر من هذه الاهمية ، التي اصبح يتمتع بها الى الجهود التي بذلها هؤلاء الاصدقاء .

ان شخصية (روسو) قدمت لنا ضمن هالة رومانتيكية ، تحولت الى اسطورة ، وان اصدقاءه هم الذين اوجدوا هذه الاسطورة ، التي حولت شخص ضابط الجمارك الى شخص من عالم سحري ، اسطوري خارجي .

لقد برزت شخصية (روسو) الذي أسهم في الحملة الفرنسية الى المكسيك ، والذي استقبل الرئيس ، والذي يقيم صلات مع عوالم روحية .

وتحدث بعضهم عن (روسو) ذلك المتجول في احياء باريس ... يعزف حاملا كمانه معه .

في عام (١٩١٠) ، اي في العام الذي مات (روسو) فيه ، كان من الصعوبة بمكان ان يتوصل الانسان الى الحقيقة عن حياته ، كما كانت قبل (٥٠) عاما من الآن .

ولد عام (١٨٤٤) في مدينة قديمة في (لافال) حيث كانت تعيش عائلته ، في فترة ترجع الى زمن الثورة الفرنسية ، وكان أباه يعمل سمكيا ، واثناء دراسته في المرحلة الثانوية كان يفضل الموسيقى على اي هواية أخرى ، وحين التحق بالخدمة العسكرية دخل الفرقة الموسيقية للجيش العسكرية في (آنفر) ، وحين ترك الخدمة عام (١٨٦٩) تزوج من (كليمانس بواتار) وأقام في (باريس) .

وعن طريق مساعدة ابن عم زوجته ، عين في وظيفة مفتش من الدرجة الثانية في الجمارك :

كتب (أبولونيير) :

— « ايها الجندي الشجاع ...

لقد استبدلت معطف الجندي ...

ببذة ضابط الجمارك الزرقاء » .

وكان عمله في الجمارك في بوابة (فانفي) على حدود المدينة ، ولم يكن متحمسا لعمله الجمركي ، ذلك لان طبيته ، قد جعلته موضع حب الاهالي المحليين ، اما اعماله فقد كانت ليست وقتية ، وقد تخلت عن الزمن من اجل « الامور الفنية التي كانت تقوده » ... كما كان يقول في مذكراته :

— « كان رؤسائي في الجمارك يعطوني اعمالا خفيفة حتى يجعلوا الامور اسهل عليّ ، ولهذا ظللت ممتنا لهم

حتى اليوم » هذا ما كتبه في عام ١٩٠٧ .
لقد بدا يرسم باخلاص كبير في سن الاربعين ، حين تقاعد عن العمل ، ولكن عمله كان بطيئا ، وكان عليه بذل الجهود الكبيرة حتى يتمكن من انهاء اللوحة .
وعلى باب بيته في منطقة (بلايسانس) ظهرت عبارة تقول :

— « هنري روسو ... أكاديمية الرسم ... والتصوير الزيتي ... والموسيقى ، دروس خاصة ... اجور متهاودة » .

فالاطفال الذين يقطنون في المنطقة المجاورة ، والذين يعملون في المخازن ، اخذوا آلاتهم الموسيقية ، وبدأوا يتلقون الدروس عنده في اوقات فراغه ... كان (روسو) يؤلف الموسيقى ، ويكتب المسرحيات مع انه لم يهتم أحد بها أثناء حياته ، وذلك لان الشيء الهام في (روسو) هو لوحاته الزيتية .

في عام (١٨٨٤) ، اخذ الاذن بأن ينقل لوحات الرسامين الكبار في اللوفر ، وفي عام (١٨٨٦) عرض لوحاته لأول مرة . وذلك لان معرضا قد فتح ابوابه لاستقبال اعمال الفنانين التي ترفض في المعرض الرسمي ، وهو معرض المستقلين ، حيث لا يوجد لجان تحكيم للوحات ، وابوابه فتحت لكل عارض ، ومنذ عام (١٨٨٦) ، وهو العام الذي فتح معرض المستقلين فيه ، بدأ روسو يعرض اعماله الفنية ، بشكل منتظم في هذا المعرض .

كان دوما يحلم بفنانين غير انانيين ، وبوحدة الفنانين وبعد مشاركته في هذا المعرض ، اصبح اكثر قربا من تحقيق حلمه .

ان لوحات (روسو) لم تقدم اي دخل ، ولم تؤمن له ثمن الخبز أو الخضار ، ولكن (روسو) كان يفتخر بأنه « فنان » ؟ .

— « هنري روسو ، المصور الزيتي » ، هذا ما كتبه عام (١٨٩٤) ، حين ارسل بعض اجزاء من مذكراته للطبع ، وان حياته تدل على ثقته في فنه ، ولكن الوصول الى تحقيق الشهرة مازال بعيدا .

كان (روسو) يسعى الى تأمين لقمة عيشه ، في نفس الوقت الذي كان فيه يصور ، وفي الغرفة الصغيرة التي امتلأت بأثاث قديم ، والتي علق فيها بعض الرسوم على الجدران ، وكمان ، وحاملة الالوان والسكين تنتظره .

وان افضل ساعاته في الصباح التي كان يخصصها للرسم ، وبعد الدروس التي كان يقدمها للاطفال ، كان يأخذ دفتر الرسوم السريعة ، والى شوارع باريس ، والى الضواحي ، يرسم النباتات في الحدائق ، او ينقل بعض رسوم الاساتذة الكبار من الفنانين في اللوفر .
وان التسلية الوحيدة التي كان يتمتع بها ، هي

بعض السهرات التي كان يدعو اصدقاءه وجيرانه اليها، ونحن الآن نعرف برنامج هذه الامسيات ، التي كانت تتضمن الاغنيات والعزف على الكمان ، ويقدم بعض الموسيقى مع بعض الاصدقاء ، وكان البرنامج يتضمن: « هنري روسو ... وفرقة » .

وفي المراحل الاخيرة من حياته ، بدأ الفنانون والشعراء يزورونه في شقته في شارع بيريل . كتب (روسو) الى (ابولونيير) :

« انني اكتب اليك هذه الكلمة ، لاذكرك بأن غدا الجمعة في اليوم الحادي عشر من الشهر الحالي ، ستكون هناك سهرة فنية ، وانا اتوقع قدومك ، انت و (ملهمتك) التي سوف تقدم لنا بعض الاغنيات الساحرة » .

وكان (روسو) ، المتقاعد من عمله المدني ، صديقا ومحبا لمن كانوا يقطنون بجواره ، بل كان لا يختلف عن الجيران الذي يسكنون الحي ، وكانت حياته هادئة، وفي نفس الوقت ... كان موظفا في الجمارك ، ويقطن في حي بلايسانس ، لكنه استطاع ان يترك تأثيرا كبيرا على الفن الفرنسي .

ان لوحة (روسو) التي رسمها لنفسه ، لوحته الشخصية في عام (١٨٩٠) والموجودة في متحف (براغ) ، تقدم لنا المفتاح لفهم شخصية (روسو) ، وفلسفته واسلوبه الفني . يرسم نفسه في رداء يوم الاحد الاسود ، يحمل الباليه والفرشاة ، ويقف على شاطئ نهر السين ، وهو يتطلع الى الامام ، بتعبير حزين ينعكس على وجهه ، وعلى حاملة الالوان كتب اسم شخصين « كليمانس » ، اسم زوجته الاولى و (جوزفين) المرأة التي تزوجها عام (١٨٩٦) بعد وفاة الاولى (١٨٨٨) ، والتي توفيت ايضا بعد اربعة اعوام من زواجه منها .

وخلفه تظهر سفينة تقلع ، وجميع المشاهد في اللوحة (واقعية) ، لكن هناك بعض الامور في اللوحة التي تجعلها كأنها (حلم) ، ان غيمات خضراء باهتة ، تتصاعد من اخضر وذهبي صاف . وتظهر غابة من المداخن ، كأنها قطعة تطريز ، مع برج ايفل ، وهو البرج الحديدي والاشجار الربيعية ، ويرسم السماء زرقاء باهتة ، بين الغيوم البنفسجية التي تعطي انطباعا بأنها من ورق قد قطع ، وعلقت كالبالونات التي تستخدم للالعاب، والاعلام الملونة التي تقدم الفرح وتزين السفينة ، ان ساري المركب ، والاشعة المرتبة والمنظمة قد رسمت بخطوط دقيقة ناعمة .

وان هذه الاشعة لم تفتح تماما ، لكن المركب قد اصبح مهيبا للسفر ، ونحن نتوقع ان ترحل نحو الافق البعيد ، برفق وبلا اصوات كما أنها سفينة في حلم .

يتمتع (روسو) بقدرة عجيبة على ادراك كل ما حوله من اشياء بدقة تامة ، وذلك عن طريق نظريته العادية ، بينما كان يبدل هذه الاشياء عن طريق عقله ، كما لو انه يرسم من خلال حلم رآه .

ان التصوير الزيتي هو وسيلة من الوسائل التي كان (روسو) يدافع عن نفسه ، وذلك لانه لم يكن ينتمي الى جيله ، وهكذا كان عليه ان يفر الى عالم الخيال ، الذي كان يبنيه بنفسه ، عالم جميل وعذب، تحول الى حركة دائمة .

ان الحزن الذي نراه مسيطرا على الوجه في اللوحة يكشف عن الحياة التي عاشها كفناني ، ويجمع القدرة الكبيرة ، وبكيفية عاطفية مؤثرة .

ان من الصعوبة ان تدرس أعمال (روسو) بطريقة تقليدية ، لان الانسان يواجه دوما بما هو غير متوقع وغير مألوف ، وفنه هو الانتاج الذي يتمتع بأصاله كبيرة من جهة ، وهو من جهة اخرى تعبير عن الحياة الهادئة التي كان يحياها والتي استطاع ان يملأها بحساسية وبسذاجة نادرين .

في يومياته ، يقول روسو بأنه قد علم نفسه بنفسه ولم يكن له معلم ... الا الطبيعة ، .. لكن ليس الامر على هذا النحو ، وذلك لان الحقيقة . هي اعقد من ذلك بكثير ... وذلك لان المعلم الرئيسي له هو (اللوفر) لانه نقل اعمال كبار المعلمين من الفنانين .

كان كبار الرسامين الايطاليين .. المعلمين الرئيسيين له ، وان رسوم (روسو) تعكس دراسة دقيقة لهؤلاء المعلمين ، من أمثال (باولو اوشيلو) و (كارافا جيو) .

انه الجرمي الذي جمع بين عقلانية عصر النهضة وذاتية محضة لها خصوصيتها .

وان دراسة رسائله ، يمكن ان يعكس اشياء مدهشة ، وحتى مرحلة متأخرة من حياته كان يكتب قائلا بأنه كان ليرفض عن وعي كل « العناصر الساذجة » في لوحاته .

هذه العناصر ، التي أخذها من الطبيعة ، قد اعتبرها صيغة من التعبير ، وان الشيء الهام في أعماله يكمن في قدرته على استخدام الالوان الواضحة والمشرقة التي تمثل أهم ما في البدائيين من خصائص .

وان أعمال هؤلاء البدائيين ، أصبحت معروفة ، منذ بداية القرن العشرين ، وذلك من قبل الفنانين أولا ومن الجمهور ثانيا ، وان الهم المقلق للفنانين في هذه المرحلة يكمن في اكتشاف المصادر التي يمكن أن يأخذوا منها فنهم ، ليرسموا فنا جديدا مبتكرا ، وقد قادت أبحاثهم الى التجول في بعض مناطق اوربا ، ان الفنان (نيكو بيروسماني) كان أول من اكتشف رسوما في حانة في (تاخيتيا) في أعماق (جورجيا) ، وان رساما



الصرح

في كل التفاصيل ، لدرجة انه لم يكن يترك الصدفة تتغلب عليه .

ان بعض الميزات المتناقضة تتألف داخل هذا الفنان ، وكأنه يعمد الى تقوية الواقعية الشعبية بالجوء الى خبرته الفنية ، وذلك لانه كان مؤمنا بأن لوحاته تنتمي الى المستقبل ، فان ذلك قد جعله يتحمل اعباء الحياة .

كان (روسو) يقول بأنه كان يحافظ على (سذاجته الفنية) عن طريق موهبته وكما قال للناقد (اندريه دوبون) :

« في الايام المقبلة ... لن يكون هذا الشيء مستغربا بالنسبة لك ، وذلك لان الناس كانوا يقولون لي ، بأنني لست من هذا القرن ، ولكن ... أصبح من المستحيل علي تبديل أسلوبني ، الذي أصبح ... مطلوبا فنيا » .

وبعد (روسو) ، أتى عدد كبير من الفنانين الساذجين ، ولكن ، لا يتمتع أي واحد منهم بما كان يتمتع به روسو ، ولم يقدم أي فنان منهم ما يمكن اعتباره عملا متميزا قادرا على البقاء .

ان أعمال (هنري روسو) هي أعمال فنية حقيقية ، من النوع الذي لا يأتي الا نادرا ، والتي لم يكن بالامكان فهمها في عصرها .

واليوم ، ان اعظم صالات العرض في العالم تملك أعماله الفنية ، مع ان أعماله التي كان يملكها الاشخاص كانت قليلة ، الى ان أصبح من المعروف ان أعمال (روسو) من النوع المتميز والذي يملك قدرة فنية عالية جدا ، وعندها أصبحت أعماله مقتناة من قبل

من الفلاحين (ايفان جينارليك) وجد ضالته في رسوم على خوذة كرواويه صغيرة وان من امثال هؤلاء من الفنانين ، يقدم لنا اسلوب حياة اهالي بلدهم وقد ازدهر عن طريق التقاليد الفنية الشعبية . وعن طريق (الخزف) والمطبوعات الشعبية ورسوم الزجاج ، والبسط الشعبية ، قدم هؤلاء الفنانين شيئا مختلفا عن الاسلوب التقليدي ، المتبع من قبل الفنانين المحترفين ، واسلوبا متباينا مع الاشكال الفنية الموجودة ، ولهذا لا نرى في تجاربهم ما له علاقة بالفن الكلاسيكي ، وقد اثار اهتمام الفنانين المحترفين ، من الجيل الجديد .

انهم بحثوا عن اعادة خلق انفسهم ، ببساطة غير متأثرة بغيرها ، وفاجأتهم طريقة استخدام الالوان بشكل اصيل عند هؤلاء الفنانين غير المحترفين .

وفي منتصف القرن التاسع عشر ، ازدهرت تجارب فناني يوم الاحد ، من الهواة المسماة (مصورو القلب المقدس) في فران ... والذين كانوا يعملون طيلة الاسبوع من اجل لقمة العيش ، وأعطوا فراغ أوقاتهم للفن ، ولقد تمكنوا من أن يدهشو الفنانين المحترفين عن طريق اسلوبهم الاقرب لفن الاطفال . باخلاصه وبساطته ، ومن بين هؤلاء الفنانين في ضاحية (بلايسانس) في (باريس) ازدهرت موهبة (روسو) .

وفي الحقيقة ان مفهوم (روسو) الفني ، وطريقته في العمل ، تختلف عن أهداف واسلوب (رسامي يوم الاحد) ، لقد درس الطبيعة وكان يقوم بدراسات وبرسوم تمهيدية عديدة ، وان كل تجربة له ، كانت تملك الاهداف الكامنة وراءها ، وكان يحب ان يعمل

هواة جمع اللوحات ، وان اكبر مجموعة له - حوالي (١٤) لوحة ، تملكها الان (مؤسسة بارن) في بنسلفانيا في الولايات المتحدة ، وأعماله الاخرى موزعة بين صالات العرض في (لندن) و (زيوريخ) و (فرانكفورت) ، التي تملك كل واحدة عملا او اثنين .

لقد اشترى (اللوفر) ثلاث لوحات من الافراد المالكين لها ، وكذلك متحف الفن الحديث في نيويورك الذي يملك أربع لوحات ، واليوم لا توجد أية صالة عرض او متحف يملك اكثر من أربع لوحات لروسو . وفي متحف براغ نجد لوحة له من أعماله المتميزة ، الوجه الشخصي مع حاملة الالوان .

وفي الاتحاد السوفياتي هناك أربع لوحات ، ثلاثة في الارميتاج والرابعة في (متحف بوشكين) .

وكل هذه اللوحات ، ما عدا احدها وهي (منظر) تمثل المرحلة الاخيرة من تجربته وقد رسمها في اواخر ايام حياته ، وعلى الرغم من انها لا تمثل كل انتاجه ، لكنها تجعلنا نفهم موضوعاته ، وأهم الميزات التي تمثل أسلوبه .

في لوحات (روسو) كما في لوحات بقية الفنانين البدائيين ، لا نرى هناك تطورا هاما في التجربة بين بدايتها وخاتمتها .

ان أقدم اللوحات الموجودة في الاتحاد السوفياتي هي لوحة (منظر في حديقة مونت سوري) في متحف بوشكين ، والمؤرخة عام (١٨٩٥) ، وهي تنتمي الى المجموعة المعروفة باسم (مجموعة باريس) من لوحات روسو ، وهي تضم مجموعة من الاشخاص والاطفال ، وقد رسم أشخاصه ضمن مشهد بانورامي .

لقد انطلقت موهبة (روسو) من رسم المناظر ، ورسم المشاهد الهادئة الريفية ، والاكواخ النظيفة المظهر ، والمعازي ترعى في السهوب ، بينما يقف الصيادون بلا حركة على ضفة النهر ، وكل ذلك يذكرنا ببساط شعبي مزخرف .

لقد سحرته الاشعار الريفية ، التي تقدمها الطبيعة في المشاهد الخلوية ، وذلك لانه امضى اكثر حياته في المدن ، لهذا أحب ان يرسم الحدائق الباريسية ، حيث لا يمنعه أحد من الجلوس للرسم مع ألوانه ، وكان محبا للتماثيل البيضاء الوقورة ، والمرمرية ، والحركة المتجمدة لشخصين يمران ، وكان مولعا بالشوارع الفارغة . وفي إحدى لوحاته كان (روسو) يقدم نفسه على أنه يقود أوركسترا تعزف في الهواء الطلق .

ان لوحة (مشهد من حديقة مونت سوري) ، تمثل هذا الأسلوب تماما ، انه استطاع أن يمسك اللحظة المتغيرة في الطبيعة ، وهي تؤكد لنا عبر التنفيذ الدقيق لها ، بأنها ليست لوحة سريعة على الإطلاق . ان

(روسو) يبرز لنا اخلاصه للانطباعيين عبر رسمه للوحة معتمدا على تأثيرات الضوء . ان السقف الاحمر والجدران البيضاء ، تظهر على أنها مغمورة بضوء الشمس الساطع ، والظلال تبدو قوية ، وقد يكون الاشخاص صفار الحجم ، ولكن العمق الفراغي واضح وثابت ، وقد استخدم (روسو) المنظور التقليدي للتعبير عنه ، وقد التقى ذلك مع الفنون الشعبية . ويرى المشاهد رغبة الفنان في ان يعيد تقديم الواقع بسذاجة ، لكنه يسجل كل ما يقع تحت بصره من مشاهد ولكننا لا نجد في لوحته ما يدل على لجوئه للتنميق الذي أصبح اهم ميزات أسلوبه في أعماله الاخيرة .

ان هذه المرحلة التي رسم فيها (روسو) لوحته هذه تمثل الشاهد على بداية تكون أسلوب روسو الخاص ، ففي هذه المرحلة رسم لوحة صغيرة نالت نجاحا قليلا ، لكنه نجاح بالتأكيد وان لوحته (الحرب) الموجودة في متحف اللوفر في باريس ، قد اثارت اهتمام النقاد ، انها تمثل فتاة بدائية تقفز فوق انقاض عالم مدمر ، ان هذه الصورة قد استوحاها من خياله ، وقدمها في لوحة لهدف محدد ، ان (الجرمي) يريد اقناع الناس بالجنون الرهيب للحرب لذا كتب خلف اللوحة .

- « ... انها تجرف الماضي كله وتزرع الخوف في القلوب الانسانية . وتترك الانقاض ، والدموع والياس .. حين تستيقظ .. »

وقد نشرت مجلة (ايماج) ، صورة اللوحة وقد حفرت على الحجر ، وطبعت مجلة (الميركور دو فرانس) اول كلمة ايجابية عنه :

- « ان الانسان يحس بالانزعاج ، وتشده اللوحة التي تترك انطباعا اليما ، واسى لا يحتمل » . وكتب الناقد قائلا :

- « لا يمكن للانسان انكار امكانات هذا الانسان وقدرته على تقديم مثل هذه الافكار .. والتي تدل ان دلت على شيء .. على انه فنان .. قبل كل شيء » ومع ذلك لم يكن (روسو) يحلم بأن يبيع اللوحة ، ولكن فويار ، تاجر اللوحات ، ابقى عنده عدة أعمال له ، على أمل أن تباع ، .. ولكن لم يتمكن من بيع لوحة واحدة ..

ولم يكف (روسو) عن محاولته لعرض لوحاته ، على أمل أن يفهموها .

وفي عام (١٨٩٧) عرض في صالون الخريف (الفجرية النائمة) (الموجودة في متحف نيويورك) ، وقد اثارت اعجابا شديدا من الجمهور وحشدا امامها اضطر الشرطة الى ابعاد بعض الاشخاص من امامها .

كتب الشاعر (جان كوكتو) عن هذه اللوحة :

« لقد رسمت هذه اللوحة ... بشاعرية » .

ولكن هذه العبارة لم تكتب الا عام (١٩٢٥) ، لقد كان (روسو) معجبا بلوحته ، ولهذا اراد ان يعرضها في بلدته (لافال) :

« ساكون سعيدا اذا عرضت هذه اللوحة في

بلدتي ، لانها ستكون ذكرى من أحد أبنائها » .

ولكن لا يعرف أحد اذا كانت هذه اللوحة قد عرضت هناك أم لم تعرض ، وذلك لان اللوحة قد اختفت بعد موته ، دون أي أثر ، ولم يعرف أحد أين كانت حتى عام (١٩٢٤) ، حين ظهرت اللوحة في مخزن أحد تجار الفحم في (باريس) .

ولقد توزعت لوحاته على الدائنين بعد وفاته ، لوفاء ديونهم ، وبعضها ورثه بعض خدمه مثل (جونيه) صاحبة البيت التي ترك لها عدة لوحات ، ومازالتم تملك (لوحة الارنب الجزر ... وورق الملفوف) ، وتحفظ بها :

« ذكرى عزيزة من المستأجر عندي » كانت

(جونيه) صديقة (روسو) ولهذا حين أتى (بيري جونيه) بحصان جديد ، كانت هذه الحادثة ... تمثل فرحة لروسو ، وقد رسم هذا الحصان في لوحة (عربة السيد جونيه) ، والموجودة حاليا في متحف (فيليبس) في واشنطن ..

لقد رسم (روسو) في هذه اللوحة ، في صباح أحد أيام الأحد الهادئة ، والسماء زرقاء ، وأوراق الأشجار الجديدة ، وعائلة (جونيه) وقد أخذوا أماكنهم في العربة .

وفي نهاية أيام حياته ، بدأ يستمتع بالشهرة التي حصل عليها ، فأصبح هناك مشترون ، مثل (فويار) .

وفي هذا الوقت ، أصبح نظرة (روسو) للفن واضحة ، وتطورت في لوحاته بعض العناصر التي كانت حديثة تماما لتصبح أكثر وعيا ، وشكلت الأساس لنظام ادراكي يبنى عليه التعبير الفني .

وفي مرحلة (١٩٠٨) و (١٩٠٩) ، تنتمي لوحاته الموجودة في المجموعة السوفياتية ، رسم (روسو) ... [منظرا من يسار مدخل فانفان] الموجودة في الارميتاج - ليننغراد ، وذلك عام ١٩٠٩ رسمها عدة مرات ومن زوايا مختلفة ، وعاد لرسمه ليتابع رسمها ، حتى أخذت شكلها النهائي .

ان المنظر يقدم لنا ، انتقالا بطيئا من اللون الاخضر في مقدمة اللوحة وعلى الارض ، حتى السماء الزرقاء المصفرة ، ولقد رسم (روسو) نهايات أوراق الأشجار بطريقة تختلف عن المؤلف عنده ، وعن طريق ضربات فرشاة دقيقة ، حتى أن الناظر يظن أن اللوحة قد رسمها (كورو) ، وان البقعة البنفسجية في وسط

الاخضر في وسط اللوحة ، تشع ضمن اللون البارد . ونحن نقف أمام هذه اللوحة مشدوهين ، لما يملكه أصالة وقدرة على تقديم عمل فني متنوع بدون أي تبجح ، ونحس بمدى قدرته على التعبير عن الهدوء الذي يخيم على المنتزهات الباريسية ، والاماكن المفتوحة ، وهناك خط من اعمدة الهاتف الممتدة حتى حصن المدينة القديمة ولكن الشيء الهام هو (بوابة فانفان) التي تقدم ذكريات شاعرية عن حياته القديمة ، وعن باريس التي عرفها في الماضي ، والتي بدأت تختفي .

ان (روسو) لم يعمد الى جعل الماضي مثاليا ، بل على العكس ، أعطى المعالم الجديدة في المدينة ، بشاعرية وأضاف إليها شيئا من روحه ، واحد أعماله يقدم لنا الفلاحين الذين يزورون (معرض باريس) عام (١٨٨٩) ، انه أعطى لعمله طابعا ساخرا قليلا ، حيث يقدم لنا رد فعل هؤلاء الفلاحين على التطور التقني الذي شهده القرن التاسع عشر في نهايته .

انه لم يكن منزعجا من ذلك ، فهو يقدم لنا باريس وهي تحتوي على المداخل الجديدة للمعامل ، وجسور سكك الحديد ، وأعمدة الهاتف ، ان باريس لم تعد موجودة بالنسبة اليه كما كانت في الماضي .

كان قد اعتاد على السير ، كل يوم أحد على ضفاف السين حتى يصل الى تلال (سيفريه) ، وحتى تلال [كلامار] . وذلك عام (١٩٠٨) ، واللوحة موجودة في متحف بوشكين في موسكو وقد نفذت بدقة متميزة بين أعماله .

وخلف الجسر ، تمتد التلال على عرض اللوحة ، بأشجارها الخضراء ، والبيوت البيضاء ، وفي السماء تظهر طائرة ، وباللون هوائي ، وطائرة بنفسجية ... وان أوراق الأشجار الذهبية قد رسمت بالأصفر والاخضر والبرتقالي ، وبعض ضربات حمراء أحيانا ، وأعلى الأشجار تعطي صيغة واقعية ، وهدوءا ، كل ورقة تنبض بالحياة .

وعلى عكس أسلوب رسم الأوراق جعل سطح النهر ناعما ، وقد رسمه بطبقات لونية وان المياه في النهر تلمع حين تتدفق ، وعلى الجسر نرى الاخيلة الأكثر نعومة ، والمرسومة بلون رمادي وأخضر يتحول الى أبيض .

وهكذا يقدم لنا التناغم الذي يهز المشاهد ، والصفاء والاخلاص في التصوير الزيتي ، والتي يظن المشاهد لأول وهلة بأنها قد تحققت بضربة فرشاة واحدة ، ولكن - وفي نفس الوقت - يجب علينا أن نبقى في ذهننا ، أن كل ذلك هو نتيجة تفكير عميق وتمعن كبير واصطفاء وتنقية .

ومثل كل المصورين الزيتين المحترفين ، يبدأ

(روسو) كل عمل جديد ببعض الرسوم الممهدة ،
والاولية ، ويستخدم هذه الرسوم كمنطلق رئيسي
يبنى لوحته عليه ، ولم يكن ليولي هذه الرسوم أي
اهتمام ، كان يعطي بعضها لاصدقائه ، ويرمي البعض
الآخر ، ولم يكن يعرض اللوحة امام الناس الا حين
تكون قد انتهت فعلا .

كان (روسو) اقتصادي في عمله وتنفيذ اللوحة
بالنسبة له شاقا ، مثل عمل الحداد ، ودقيقا كفن
الصياغة للجواهر ، ولم تكن لتهدأ يده الا حين يكون
كل سنتيمتر من لوحته قد رسم مرات بعد مرات ،
في نفس درجة الدقة والحرص .

وان افضل مثل على ذلك ... لوحته المنظر ...
[ذكرى شوبان في حدائق اللوكسمبرج] والموجودة
في الارميتاج في ليننغراد ، الاشخاص في اللوحة يمثلون
جزءا لا يتجزأ من عالم لعب .. جميل ، بينما تبدو
اشباح الاشخاص الذين يمرون ، وثيابهم والايقاع
الرائع لحركتهم ، يعكس المرحلة حين رسمت اللوحة ،
في بداية القرن العشرين .

والاشخاص الذين يعبرون الطريق يمشون بخطى
وثيدة ويرتدون البسة لائقة ، في الشوارع العريضة
والحدائق ، وان الصيغة التي قدمها تقدم لنا الاشكال
على نحو تمثيلي للاشخاص الذين يقدمون هذا
الانطباع .

ولا نرى في اللوحة اثرا لاي منظور خطي ، وان
العمق لا يضيق حتى نصل الى الافق ، حتى لا يظهر
الشخص كما لو انه يصعد التلة حين يتبعد عن المقدمة
وان اضاءة متعمدة على الملابس عن طريق اللون ،
الابيض والاحمر والبنفسجي والازرق النقي ، الذي
يوزعه على الخلفية الناعمة .

ان الصفاء والوضوح للالوان هي اهم ميزات
الفنانين البدائيين ، لكن من النادر ان تشاهدهم يقومون
بدمج الالوان بتناغم شديد .

وحتى يتوصل (روسو) الى تقديم عالم سحري ،
يعمد الى استخدام بعض الخلفيات التزيينية ، انها
خلفيات ساحرة ، تتضمن صيفا مؤلفة من الاوراق
التي رسمت كل واحدة منها ، باضاءة منفصلة عن
الاخضر الغامق في الخلفية ، وهذه الاختلافات في
الاضاءة ، تعطي اللوحة حيوية وبهجة في اكثر الاحيان .
وفي هذه المرحلة من حياته ، تمكن من ان يصبح
صديقا لعدد من الفنانين الشباب الباريزيين ، والكتاب ،
ففي عام (١٩٠٨) كانوا يلتقون في مرسوم (بيكاسو)
الذي كان يقيم في (مونمارتر) في مكان يدعي (باتو
لافوار) .

وكان الشعراء والفنانون ، واغلبهم دون العشرين
من عمرهم ، ينظمون الاسميات من اجل (روسو) ،
وعلى شرفه ويجلسون خلف طاولة ، يفنون اغنية

مرحة :

— « هذه هي اللوحات

التي رسمها (روسو) ..

الرجل الذي استطاع

ان يدجن .. الطبيعة

عن طريق فرشاته العجيبة » .

وكان (روسو) ، يتأثر بهذه السهرات كثيرا ،
وتهزه بعنف ، ولهذا كان يقضي الليل كله ، وهو يعزف
على كمانه الحان الفالس من اجل الاصدقاء الذين
يرقصون كل اثنين معا ..

وحين كان الاصدقاء يوصلونه الى المنزل في نهاية
السهرة ، في عربة من العربات ، نصف نائم ، كان
يحمل معه مجموعة اشعار كثيرة قيلت عنه .

كانوا يسمون تلك السهرة « مأدبة من اجل روسو » ،
وكان هذا التعبير يدل على التعاطف الذي لقيه من
الاصدقاء ، من الجيل الشاب من الفنانين والشعراء .
وبالنسبة للشاعر (اندريه سالون) ، كان هذا

الاحتفال بالفنان (روسو) ، وعلى شرفه ، من اجل
ارضائه . ولكن هذا الاحتفال كان يحمل معاني اخرى ،
لانه حين يقدر هذا الفنان من الشعراء والفنانين
الشباب في بداية القرن العشرين ، الذين امتلأوا
بالشكوك والحماسة والحيوية ، فان هذا التقدير هو
لعالم (روسو) الخيالي ، وما فيه من صدق فطري ،
لا يلقونه في حياتهم المعاصرة ، بل يعيشون ما هو مصاد
له ، كتب (أبو لونير) :

— « لقد اجتمعنا هنا .. لنحتفل بانتصارك ..

ومنذ ان قدمنا الى هنا ، ونحن نشرب الخمر

الذي سكب (بيكاسو) لنا ... على شرفك

ونصيح جميعا في صوت واحد ...

— لتعش حياة مديدة ... يا روسو ... »

وفي العاميين الاخيرين من حياته أصبح صديقا
حميما للشاعر (أبو لونير) وقد وجد كل واحد منهما
في الآخر ... المشجع والذي يحترم الآخر ، فكان
(أبو لونير) يكتب الاشعار عن (الجمركي) وفي عام
(١٩٠٨) بدأ (روسو) يرسم لوحة للشاعر الشاب ،
وقد انتهت اللوحة عام (١٩٠٩) وقد ظهر فيها مع
الفنانة (ماري لورنسان) .

وقد عرضت اللوحة على الجمهور ، وقد أطلق
عليها (الشاعر وملهمته) ، أو (الشاعر وآلهة الفن) ،
واللوحة اليوم موجودة في متحف بوشكين في موسكو ،
واقدر وجد بعضهم اللوحة تفيض بالحيوية ، قال آخرون
عنها بأنها (مضحكة) ، لقد كان الشاعر (أبو لونير)
متأثرا لان الصحافة جعلت عنوانها : (أبو لونير
وملهمته) أو (ملهمة أبو لونير) ، وذلك للشبه الكبير
بين اللوحة وبين الشاعر وهذا الشبه كان واضحا
وصادقا ، وذلك لاسلوب (روسو) المتميز في الرسم

الذي تحدث عنه الشاعر ولاحظه في مرسومه حين كان يرسم اللوحة .

لقد تحدث (أبو لونير) قائلا بأن (روسو) كان يقيس أنفه ، وفمه ، وجبهته ، وأذنيه ، ويضع هذه المقاييس على اللوحة بكل دقة ، ويقارن بينهم ليرسم وفق موهبته الخاصة ، وبعد ذلك قامت ريشته باملاء المساحة المتبقية . وظهرت (ماري لورانسين) بوجهها المألوف ، وأنفها الكبير ، وعيونها الكبيرة ، وخديها الممتلئين ، وقد جعل فم (أبو لونير) يختلف عن فم الملهمة الكلاسيكي .

ويركز اللوحة في الوجهين ، لانهما يمثلان الجانب الأكثر أهمية في اللوحة ، ولهذا كان ، يوقف معارضتهما لما رسمه حتى ينهي اللوحة ، وقد ترك الوجوه للنهاية ، اذ بدأ بالرسم في الخلفية وترك مكان الشخصين ، ورسم كل ورقة شجر ، وكل قطعة حشيش ، وزهرة ، بدقة وعالجها وانهاها كما يفعل الصائغ ، وهذه الخلفية لم تقدم الاطار الزخرفي فقط ، بل قدمت عناصر خيالية ، نراها تتعارض كليا مع الصيغة الواقعية التي رسم بها الوجهين .

لقد برزت عدة جوانب هامة تتعلق بتنفيذ هذه اللوحة ، اذ جعلته هذه اللوحة يبدو تعيسا ، اذ طلب منهما الجلوس لفترات طويلة ، ولم يكن (أبو لونير) ذلك الموديل الذي يجلس بانتظام ، فكان يرسل لهما الرسائل العديدة حتى يتأكد من حضورهما ، وكان يتحدث عن ان اللوحة كانت ستفسد ، والالوان ستجف لطيلة الزمن بين الجلسة والآخرى ، ولهذا لم يتمكن من تحقيق العمل واعطائه التأثيرات التي يرغب بها ، وحين انتهت اللوحة قال (روسو) بأنه قد رسم بدون وعي زهورا في المقدمة من اللوحة ، بدلا من القرنفل وكان هذا الخطأ سببا جعل (روسو) يفكر في رسم لوحة أخرى (موجودة في متحف بازل) ، لكن اللوحة الاولى التي رسمت من الواقع ، تبدو معبرة أكثر من الثانية بدون أي شك .

لقد أصبح (روسو) الشيخ ، أكثر تعلقا بما هو غير عادي ، وتحولت موضوعاته الى البلدان البعيدة ، والغابات ، وخلال السنوات العشر من بداية القرن العشرين رسم عدة لوحات غريبة المصور ، اثنتان منها في الاتحاد السوفياتي ، وواحدة منها تحمل تاريخ (١٩٠٥) .

في معرض الخريف لعام (١٩٠٥) عرض لوحة (الاسد الجائع) ، وهي لوحة كبيرة ، مساحتها متران في ثلاثة أمتار ، وفيها مثل لنا كل العناصر الغريبة التي كان يلح عليها في هذه المرحلة ، الوحش ذوالقروء ، والسبع يهاجم الحمل ، والنمر الذي ينتظر .. والطيور الكاسرة تقطع الحيوان المسكين الى قطع .

ان لوحتي قد بيعت بـ (٢٠٠) فرنك ، وكان هذا السعر عاليا للوحة للفنان (روسو) ، ولكن اللوحة أثرت على الاشخاص المعاصرين له كثيرا ، لدرجة ان محاولاته للفت الاهتمام قد اختفت بعدها .

ان لوحات (روسو) التي رسمها للمناطق الاستوائية ، تحتوي على الوحوش المفترسة ، وعلى الحمل الذي يأكل الحشائش ، وعلى القردة الذين يعمدون الى اسقاط البرتقال من الشجر ، ويقف طائر طويل الرجلين بجانب المياه ، وفي بعض يظهر شخص باريزي يسير بهدوء ، يرتدي قبعته والكفوف البيضاء ، ويحمل بيده .

ولكن هذه الغابات قد تحتوي على بعض المشاهد التراجيدية ، ثور يدافع عن نفسه ضد نمر ، وفي لوحته (في الغابة المدارية) نرى معركة بين نمر وثور ، انها معركة حياة أو موت ، ومع ذلك فالمشاهد يعجب باللوحة الصغيرة ، ان ظهر النمر الذهبي مخطط بالاسود ، يمثل منتصف اللوحة ، ولكن كل ماحولهما ، مثل اطار من صنع صائغ ، وتنعكس الاضواء على النمر من الشجر الاخضر حوله الذي يبدو معتما ، ولا نرى فيه الا بعض ورود وفواكه حمراء وبرتقالية .

لقد استطاعت مخيلة روسو ان تخلق تأثيرات زخرفية ، على نحو غير عادي ، في بعض الاحيان نرى قمة الاشجار ، وقد تحولت الى قطعة من الدانتيل الموشى ، وحيانا تقترب اغصان الاشجار التي تشبه المراوح ... حتى تصل الى مقدمة اللوحة .

وهذه الاوراق التي تملأ الاشجار تبدو شديدة الاختلاف في الشكل والحجم ، وتقدم الازهار لنا أغنى الاشكال وأكثرها اختلافا في وضع الظلال عليها . ان انواع الاشجار التي تجمعها لوحاته ، تبدو لنا غير واقعية بل كأنها مبتكرة تماما ، ولكن علماء النبات تمكنوا من ان يكتشفوا تنوعا هائلا في الغابات الاستوائية .

انلما نملك بعض المعلومات القليلة عن خدمة (روسو) العسكرية ما بين (١٨٦٤ - ١٨٦٨) ، ثم ما بين عامي (١٨٧٠ - ١٨٧١) اثناء الحرب الفرنسية - البروسية ، وهذه لم تكن موضع عناية النقاد الفنيين ، ذلك لان اصدقاء (روسو) سمعوا منه قصصا غريبة عن فترة اقامته في المكسيك ، ولهذا نرى بأن خدمة (روسو) العسكرية قد أمضاها في المكسيك حتما في فترة غزو نابوليون الثالث لها ، وذلك لايعين مشاركة (روسو) بها .

لقد بدأ يتحدث عن (المكسيك) ، حين بدأ يرسم الادغال ولهذا كان هناك شك في ان (روسو) قد اخترع هذه الاحاديث ، ولم يذهب الى هناك ، وحتى لو لم يذهب اليها فان كل احلامه في هذه القصص والرسوم .



الخبزي الثاني



عربة بيرجونييه

يقول (ابو لونير) :
 « انت تتذكر يا روسو
 ان المنظر الذي رسمته في الازتك
 السهول ممثلة بالمانجا والاناس
 والقردة تاكل لب البطيخ
 والامبراطور ذا الشعر الفاتح ...
 ... قتل هناك »
 وحتى اذا كان (روسو) قد ذهب الى (المكسيك)

في لوحاته عن الادغال ، يبدو الخطر ماثلا في كل
 خطوة ، واغصان الاشجار تحوي الخيال العجيب ،
 الازهار مدهشة بحيويتها ، والفواكه اكبر من حجمها
 وفيها تظهر القردة وهي تلعب ، والفهود تصيد ،
 والافاعي تبرز رافعة رؤوسها من خلف الاغصان .
 ان الليالي الهادئة ، والسماء الممتلئة بالنجوم ،
 تقدم لنا عالما من الحب ، ولكن هنا .. وهناك يحس
 الانسان بأن الموت متربص بالانسان .. والدم ..



الأدغائ

في طفولته فان هذه الزيارة قد تحولت الى حلم قد نسي نصفه ، فأصبح ذكرى ترسخت بفعل الايام . وحتى يتكمن من رسم لوحته ، كان يلجأ الى المجلات المصورة ، وبطاقات البريد ، والمعاجم الاختصاصية ، والفهارس ، ودوائر المعارف .

وفي باريس ، هناك متاحف النباتات ، والمسؤولون كانوا يطلعون على جميع النباتات ، حتى الموجودة منها في المستودعات ليرسمها ، وكان دائما مولعا برسم الازهار التي يراها في حدائق جيرانه .

ان عالم (روسو) يبدو شديد الواقعية ، وممتلىء بالحياة ، ويتذكر اصدقاءه بأنه كان يفلق نوافذه حين يرسم حتى يستمتع بأريج الازهار الاستوائية التي كان يرسمها وقد راه بعض الناس يخرج هاربا مرة خوفا من معركة بين وحشين رسمهما في لوحته ، واخترعهما من خياله .

ولعل أهم لوحاته التي تقدم لنا هذا الموضوع هي لوحة « الفهد يهاجم الحصان » التي رسمها عام (١٩١٠) والموجودة في متحف بوشكين ، وعلى الرغم من الهجوم فان الحصان يقاوم الهجوم ، وتبرز عيناه ، ونرى التضاد بين المعركة وبين الاطار الذي قدمه الفنان لها ، الاطار الهادئ ، ومعركة الحيوانين ، تظهر كصراع بين حشرتين ضمن غابة كثيفة .

واللوحة تقدم لنا كم كان (روسو) موهوبا ، وكم كانت ريشته رائعة ، لان كل شيء قد رسم بدقة ، وبكل عناية . وتوضح صفاء الألوان كأنها رسمت بالامس .

وفي عام (١٩١٠) رسم (روسو) لوحة من أروع أعماله ، وأكثرها غرابة لوحة [الحلم] الموجودة في متحف الفن الحديث في نيويورك ، وفي هذه اللوحة يبرز لنا (روسو) تعلقه بما هو غير عادي ، وإيمانه الساذج في غرابة الجمال ، وتبرز موهبته الفنية بوضوح تام .

في الغابة ، وتحت ضوء القمر الابيض ، يبدو رجل داكن البشرة ، يغزف على (مزمار) صغير ، بينما النمر يحرق في امرأة عارية نائمة على مقعد احمر ، وقد أوضح (روسو) أن هذه المرأة هي (يادويفا) ، وهي شخصية تظهر في الشعر :

— « يا دويفا ... في حلم جميل

قد استغرقت في النوم ... بعذوبة

وتسمع ... عزف الناي ... لمحبة الحياة

بينما تبرز على الورود ... والشجر

وتعكس ... أضواء القمر » .

وفي آذار عام (١٩١٠) ، أرسل اللوحة الى (معرض المستقلين) ، والفنان كان متشوقا لمعرفة ردود الفعل حول اللوحة ، لانه كان محبا لها ، وقد بيعت اللوحة من رسمه ، وأثارت ضجة ، ولقد كتب

(أبولونيير) :

— « لا اخذ يفكر في ان يضحك .. الآن

اسأل اي فنان تريد

كلهم ... سيوافقون .. على انهم سحروا

بها »

وان نجاح هذه اللوحة قد جعله يمتلا حماسة

واملا ، لقد كانت اللوحة آخر أعماله ، وأيام الفقر قد

بدأت تنتهي ... لكن الموت لم يمهله ففي ٢ ايلول

١٩١٠ ، مات في مستشفى للفقراء ، ولم يحضر جنازته

الا قلة من الاصدقاء .

هنري روسو بدائي وهب نفسه لسحر القوى الخفية

ث . لوندزي
ترجمة : ريناتر جمان

عندما عرض أعماله الاولى عام ١٨٨٥ ، قدمت لنا رؤية جديدة تنتمي للانطباعية رغم معارضته لها ، ويظهر اهتمام سينيكا المفاجيء بالرقصة الايطالية ، انها فترة الانطباعية الجديدة التي ترمي الى منهجة الاحساس علميا وتحرير اللوحة من الدعامة الواقعية ، منذ تلك البدايات يجد (روسو) نفسه على علاقة مع هؤلاء الانطباعيين الجدد ، مما كان له دون شك تأثيرا حد من تطوره بشكل يتعارض مع تعبيره عن البساطة ، نلاحظ خلال السنين الاولى انه ما زال للحكاية وزن في تقديم المناظر ولقاء العشاق في الغابات ، وتكشف لوحته الذاتية [انا بنفسي وجه ومنظر] ٩٠ - ١٨٨٩ ، عن تأثير سورا وسينيكا عبر تلاعب المستويات الافقية والعمودية كاشفة انقطاعا مفاجئا عن المواضيع الرمزية والخيالية التي عالجها حتى ذلك الوقت .

وفي الاعمال التالية ، يبدو روسو اقل ارتباطا مع اسلوب غيره من الرسامين ، ويكتشف شيئا فشيئا مواضيع أكثر تناسبا مع المد الطبيعي لخياله ، يبدو في لوحة زوجة الفنان الاولى المنفذة في عام ١٨٩٠ تشابك الاوراق التي تحيط بالوجه بعناصر متضادة ومركبة وهو الشيء الذي سيفضله دوما بشكل ملحوظ ، ان لوحته الدخيلة الاولى « العاصفة في الغابة » والتي عرضت عام ١٨٩١ تعطي انطباعا بأن اكتشافه للنباتات المدارية قد ساعده على ايجاد توازن بين الخيال والحقيقة وترقية موهبة التركيب لديه ، أمام عنفوان لوحات الانطباعية الجديدة الارادي نوعا ما ، يتطور اسلوب روسو تلقائيا .

البدائي هو عالم يجهل نفسه

(فرانسيس جيمز)

جميع مشاهد الضواحي في هذا العصر هي بالنسبة

الينا لوحات لروسو

(سونيا دولوناي)

كان ظهور هنري روسو في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظاهرة غير متوقعة ، لم يجد لها النقد تفسيراً سوى عفوية « البدائي » ، مما أدى الى الاعادة للاذهان بشكل غامض تعريف جيري للأمر ، وهو أن فن روسو ، مجردا من ضمان الاستمرارية التاريخية ، يظهر فقط عبر صور تبدي حيوية الفرد الجسدية في علاقاتها مع العالم : وجود مكون من الفموض والبداهة ، الشعور الكوني للفرد .

ودون معرفة التكوين الفني لأوديلون ريدون ، الذي كان وليس بدافع الصدفة اول من اهتم بروسو ، وكان روسو يعتبر الفن على العكس من معاصريه الانطباعيين ، تعبيراً حراً عن الخيال الماثل دوما في الشعور .



ساحة الادعنان

يقف روسو موقفا معاكسا للفرد الممزق بين العقل وما تحت الوعي والذي تشكل نفسيته شال الحضارة المعاصرة ، هو كالانسان البدائي يحس بمشاركته للعالم بانفتاح غير متميز على الاطلاق حيث يختلط الحقيقي بما تحت الشعور ، وهذا هو المعنى الذي يعطي القيمة الصحيحة لكلمة « البدائي » التي نسبت اليه ، ان صوره المشبعة بنوع من التأثير السحري تثبت وحدته الفيزيائية وهو حدث استثنائي بالنسبة لعصره وعصرنا ، اذ ليس هناك علاقة مع هؤلاء البسطاء الذين بدوا متمشين مع العصر ، لكن الفن هنا محروم من المشاركة ذات المعنى التي تشكل قطاعا ثقافيا هامشيا ، ان تكامل روسو مع المجتمع ومشاركته في جوهر العالم يفرض شيئا من الوعي .

ويلعب ولعه الغريب بالاكاذيب دورا هاما في تصرفه

في لوحة الذكرى المثوية للاستقلال « ١٨٩٢ » نجد الاعلام ذات الخطوط المتوازية والاوراق التي تبرز في السماء وتوضع الوجوه المنضدة ، يجعل من محاولة الاسلوب تدفقا في الحماس الحيوي كالذي نصادفه في بعض التكوينات الافريقية ، وايضا في (الحرب) ، كي يقدم الموضوع المختار يتبنى الايقاع الشكلي المقارن بمعارك (باولو أو شيلو) . لاحظ (جيري) هذا التماثل مع القرن الخامس عشر وذكر ولو بشكل سريع اسم (ميملينغ) ان تعريف (المصور الجديد) الذي أطلقه على (روسو) هو من ادق التعاريف التي صيغت .

ان الخيال المبدع المطلق ، يجيب لدى هذا الفنان على مطالب اللاشعور ولكن بشكل مختلف عن اسلوب معاصريه وخاصة من السرياليين وهنا ممكن الابداع الحقيقي .

فهو لا يرى الحقيقة والخيال كشيئين متضادين ، ولكن مجرد كلمات تلائم حالة مادية ، ويجب أن ننسب اليه أيضا غياب الفكر الناقد واصرارا ينمي عن طريقة اسطورة المؤسسة الثقافية ، ومع هذا فليس لديه أي نوع من العدائية التي لدى السرياليين ، روسو هو رجل محصور ضمن توحده مع العالم كما هو وعن طريق آلية نفسية مستثناة من التعقلية ، نجده يطلق الفنان لتخيلات معوضة وقابلة لمنحه بعض التوازن . لهذا تبدو رسوم هذا الرسام مرتبطة بتكوين الخيال نفسه وحتى ذات نفسية مختلفة ، أن الفراغ الكبير الذي تحوم فيه الخيالات « الفجرية النائمة » وأيضا بشكل اغرب في « الطفل فوق الصخور » - تعود كلها الى عام (١٨٩٧) - يعطينا بالوقت نفسه انطبعا بالقوة وبالعلم الذي يضيء عليهما نوع من الوضوح الواهم .

ان الاحترام المطلق الذي ينسبه روسو الى الحيوية الفنية ينعكس على طبيعة أعماله ، أن لوحانه إضافة الى أهمية كونها شاهدا للعصر فهي تثبت حقيقة أبدية ، أن سطح لوحاته لا يعطي ابدا الطابع الوقتي الذي يبدو في كثير من اللوحات الانطباعية (ما هو ملازم لطبيعته الشعرية) ، الى أبعد من هذا ، فإن ارتباطه مع ضرورات الحياة الملحة تجعله يتجاوز المجال النقي والبسيط للفن الذي طالما وقعت فيه الأعمال الحديثة ، يعتبر حيوية الفنان تشبه نوعا ما البدائي الذي يهب نفسه لسحر القوى الخفية الموحى ، وتمنحنا الشواهد المجموعة انطبعا باختراق الكثافة الغريبة والخاصة لشخصيته ، والمصممة على عدم تحمل عواقب التشكيكية ولو كانت مبررة ، وكما نعلم كان يعتقد بوجود الارواح او بالآخرى كان يعيش بصحبته ، كان مقتنعا أن زوجته الاولى المتوفاة تتبعه في أعماله وحتى أنها تقود يده أحيانا .

لكن هذه الانطباعات الشخصية لم تمنعه من الالتزام بالتقاليد التاريخية لبلده في مظاهر معتدة تجعلنا نفكر أن المتطلبات الأكثر تحررا في فرنسا وخاصة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ما زالت تلتزم بقيم تقليدية . نفكر بالطابع الشعائري لما توحيه الحياة المنزلية في الوقائع الباريزية لدى بونار وفويار . نفكر في الصوفية التي وجدها غوغان الى حد ما في تاهيتي بعد أن بحث عنها في البروتاني وغذاها في مجلس مالارميه . دون معرفة هذه المؤسسات الاجتماعية لا يمكننا فهم « الصحافة الكبيرة » أو « السيرك » لسورا أو موضوع بعض أعمال زولا واويسمانز ، ورمزية جيد ، وبشكل عام ورغم أن الصور لدى روسو تعطي شيئا من التشابه والذاتية فهي تبدو ملتصقة بدقة بعناصر خارجية محددة ، أن المواضيع الوطنية مثل « الصورة الرمزية للجمهورية



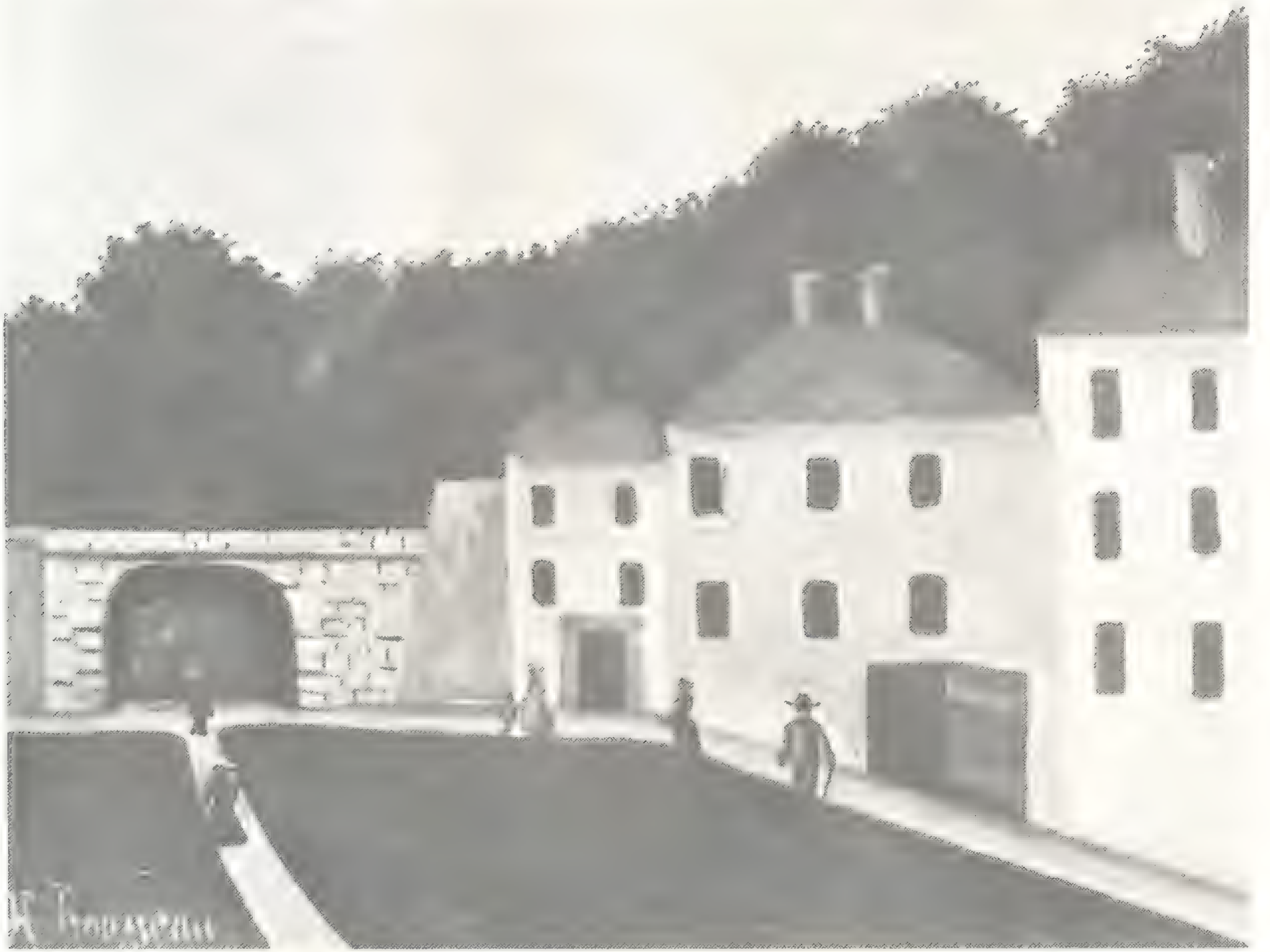
بيير-لوتييه



لاعبو كرة القدم



جزيرة سان لوس



نزهة في حكيمة

(دي كيريكو) خلال مرحلة قصيرة الامد هي مرحلته
الماوراء الطبيعية .

انه خيال مولع بالكذب الذي يؤدي على الاقل الى
ازالة اي تمييز بين الواقعي وغير الواقعي ، تختلط
لديه السذاجة المهدئة بالحيلة البارة وتؤدي الى احاطتها
باسرار مازالت حتى يومنا هذا بحاجة الى تفسير ،
ومن المؤكد تقريبا انه لم يشارك بالغزو الفرنسي
للمكسيك (معرفته للنباتات المدارية تعود بشكل قاطع
الى حديقة النباتات الاولى او الى مجلات مثل مخزن
الرسوم او مجلة الرحلات) ، وقد اكتشف اوتون
فريسنز [الخبير بالرحلات البحرية ان (روسو) لم
يسافر بحرا مطلقا ولكن ما يهم ، يخشى ان يوقعنا
سلم القيم لدينا يتعارض حيث وجد روسو بشكل
خاص طريقه للاندماج بالعالم الحقيقي ، وقد غمر
بطلاقة متعجرفة ظروف حياته المتواضعة كموظف
صغير ، والتي لا تهم احدا الى مغامرة مدهشة ، وقد
حدث شيء مشابه مع (ابولينير) و (روسيل)

الفرنسية » او « الذكرى المئوية للاستقلال » هي ذات
معنى دون حساب لوحات مثل « الحرية تحت الفنانين
للاشتراك بمعرض المستقلين ال ٢٢ » التي تحمل
اسلوبا ساذجا بشكل بديع ، وفي مكان آخر يخضع
روسو للذوق الشعبي من نوع صورة « ايبينيال » .
انه عالم الذي لا يفكر بتغييره ، وفي الواقع ، ورغم
اصراره على العروض الدخيلة فهو يريد أن يجعل
الفرنسيين يفكرون بفترة الغزو الاستعماري ، انه
يجيب على حاجة شعبية عبر عنها سابقا دولا كروا
وفلوبير وبودلي وظهرت لدى غوغان وستظهر في
« الحريم المغربي » لما تيس ، ما يميز روسو هو أن
الغربة لا تدفعه الى تعبيرات خاصة في اللغة أو الاسلوب
ولكنها تتطور كمقدرة خاصة على تمييز صورة هي وليدة
ماتحت الشعور الجامع (تعبير استخدمه يونغ بالنسبة
ليكاسو والذي يأخذ لدى روسو قبولا اقل اتساعا
ويمكن ان يكون اكثر دقة) ولهذا نجد لوحات روسو
ذات نقاء استثنائي لن يستطيع ان يبدع مثلها سوى

والسرياليين (نفكر برحلة ايليوار حول العالم ، والتي لن تستطيع ابدا التحقق من صحتها) .

ولكن ، وبشكل مخالف جدا للسرياليين ، يبدي روسو نوعا من الاندماج مع العالم كما هو ، مما يضمنه الى سيزان الذي عرف عنه انجذابه الى جوقة الشرف واحترامه للهؤسات الرسمية وللكنيسة والجامعة . ان تقاربه من (سيزان) كثيرا ما يفرض نفسه ، في الواقع ، قام كل من (روسو) و (سيزان) بطرح مفهوم الحيوية الفنية اكثر من معاصريهم هاتان الشخصيتان اللتان كانتا تتطلعان بشكل خاص الى مشاركة الناس ، ولكن كانتا الاقل قدرة على ذلك استطاعتا التعبير عن الدوافع الاخيرة للحيوية الشاعرية التي كان لا بد ان تفرض نفسها كمتطلبات جديدة للحقيقة ، وماله مغزى كبيرا هو قول روسو في معرض سيزان الذي اقيم بعد وفاته عام ١٩٠٧ كان لي ان أعرف أنا ، كيف أنهى كل لوحاته « انها محاكاة حقيقية كانت تقوم بين الفنانين » .

قبل روسو الحياة كما هي ، لذلك كان خياله محملا بتفاهة التجربة اليومية ، قد اجتمع السحر بالتفاهة الى اقصى حد ، فاكسب الصورة عن طريق النقاء ما فقدته من الصدق ، لكن الاسلوب بالنسبة للفنان هو الطريقة لنقل معرفته ، خلال السنوات الاخيرة كان لا بد من ان يؤثر على روسو بشكل منمق ، اهتمامات الرسامين الشبان وبيكاسو من اجل اقامة اشكال شاهدة في عام ١٩٠٨ كانت لوحته (لاعبو كرة القدم) دون اي شك احدي نجاحاته الغير متوقعة ، ويبدو (روسو) مأخوذا بجدة تلاعب الخيالات التي تنتهي في الفضاء بنوع من النشوة المدهشة ، ويمكن ان نقول هذا ايضا بالنسبة للوحة (الشاعر وملهمته) ، لوحة ماري لوارنسان وابولينير ، وهنا ايضا نجد اصالة في طريقة ربط ودمج العناصر المختلفة ، لدى روسو يرتبط الابداع في التركيب بشكل دقيق مع اسلوب تفكيره : ان جمال صورة « برومير » في معرض الفن الحديث في نيويورك هي من هذا النوع .

ان تأليف عناصر التركيب من التخيل والنفسية الشخصية يجد قمته في « الحلم » ، عمل جدير بالملاحظة بتركيبه المعقد والمفصل ، وجدير بالمقارنة بأعمال القرن التاسع عشر الاكثر شهرة مثل « طوف ميدوزا » لفيريكو و « مذبحه السيور » لدولاكروا ، وحسب العرف الفرنسي فان هذه اللوحة تحمل عناصر حقيقية دون تحريكها رغم ذلك في الفضاء كمادة جامدة وقاسية ، ويعود الى اذهاننا جملة طالما رددت من حديث دار بين روسو وبين فويار « سيد روسو ، كيف استطعت ان تمرر كل هذا الهواء بين الاشجار ؟ » - بمراقبة الطبيعة يا سيد فويار .



هنري روسو

رؤيا حالمه

و غموض خارق

بمقام : د . والاس

منذ فترة ليست بعيدة كنت جالسا في أحد المزادات العلنية ، التي تجري لبيع اللوحات ، وذلك في لندن ، فرايت الناس يتنافسون على شراء لوحة (هنري روسو) الشهيرة (كرة القدم) التي رسمها عام (١٩٠٨) ، فتذكرت المنظر الغريب الذي رسمه هذا الفنان ، لفريق كرة القدم في قمصانهم المخططة العجيبة ، وهم يقومون برقصة حاملة ، يدورون حول أنفسهم ، ويقذفون بالكرة في فسحة صغيرة من الغابات . ولقد تعرضت هذه اللوحة لشتى الانتقادات ، فمن قائل ... انها لوحة هزلية رائعة ، ومن قائل ... بأنها عمل فني متميز وجاد ، من نتاج عبقرية أصيلة تماما ، أو هناك من قال بأنها لوحة من أسخف ما رسم رسام ساذج شاذ الطباع ، وغريب الاطوار ، ومهما يكن من الامر فقد اشتراها متحف (نيويورك) بمبلغ (٣٧) ألف جنيه استرليني ، وتذكرت أن هذا الرسام لم يكن يستطيع انفاق (١٥) سنتيما على عشاءه في السنة الاخيرة من حياته ، وقد دفن عام (١٩١٠) دفن الفقراء المعدمين ..

لقد كان (هنري روسو) يملك خيال الطفل وايمانه ، ورؤيته البريئة ، التي بدأت تحظى اليوم بتكريم عالم الفن جميعه ، وكلما ذكرنا اليوم الرسم البدائي الحديث ، فانه اول ما يخطر على بالنا هو نتاج ذلك الموظف البسيط بالجمارك الفرنسية ، روسو « الجمركي » .

من كان (روسو) هذا ، الذي لم يدون حياته الا النذر اليسير ، عدا بضع اقاصيص طريفة تقتزن بحياته الشبيهة بالاسطورة في غموضها ، ومن المعلوم

أن (هنري) ولد في (لافال) ، من مدن شمال غربي فرنسا ، في (٢٠) مايو عام (١٨٤٤) ، من أسرة فقيرة ، كان أبوه يبيع الاواني المعدنية (سمكري) وأمه تنحدر من أسرة حظي بعض أفرادها ببعض المناصب العسكرية البارزة ولعل طموحها هو الذي دفعه (هنري ... الجمركي) الى الجيش ، ومن المحتمل أن يكون في سن الثامنة عشرة ، كموسيقي في الجيش ، ثم سرح عام (١٨٦٦) ، وعمل لدى أحد المحامين ، ثم دخل في خدمة الجمارك ، ومن ثم عاد الى الجيش ، وذلك عام (١٨٧٠) ، وعمل مفتشا للجمارك على حدود (باريس) ، وظل ينتظر حتى بلغ الاربعين ليتقاعد ويتفرغ للرسم .

من السهل أن نفترض أن مخيلة (روسو) اختزنت رؤى لا تجسى عن جنود اقوياء ، وادغال ممتلئة بالسباع والاشجار ، وطيف الحرب يبدو محلقا فوق ميادين القتال ، لقد رسم هذه الانطباعات كلها في السنوات اللاحقة ، عندما قرر أن يصبح رساما



العريس

— « تبدو لوحاتك جميلة جمال لوحات جيوتو » .
سأله (روسو) مندهشا :
— « من هو جيوتو ؟! » .
ان فنانا لا يتزعزع ايمانه بنفسه يذكرني بالمحلف
الانكليزي ، الذي وجد نفسه في خلاف مع (١١)
محلفا ، فقال لم أجد أحد عشر محلفا عني ، مثلهم .
إلا ان (روسو) الخارج عن التقاليد الفنية ، كان
مصيبا في الاستمرار في طريقه الخاص الموحش ، بقدر
ما كان رجال الفن التقليديون ، مخطئين في الهزم منه ،
وكان من حسن طالع وجود « صالون المستقلين » ،
وهو معرض تنظمه فئة من الرسامين المتمردين الذين
يقاومون استئثار الفنانين بالمعرض الرسمي في باريس .
في هذا المعرض ، مع « المستقلين » عرض أول
لوحاته الزيتية الهامة « مساء الكرنفال » عام (١٨٨٦) ،
انها صورة أشبه بقصيدة يراها المرء فتعلق في ذهنه
الى آخر أيامه ، وهي تمثل شخصين تنكرا في الليل
للكرنفال ، واقفين تحت الاشجار العارية ، التي
تشابكت أغصانها ازاء سماء أضواء القمر ، والعين
تنقاد فيها من مستوى الى آخر حتى تبلغ الفضاء ،
مما يدلنا على التطور الذي حققه (روسو) في سنوات
قليلة ، فقد أدى كل جزء من اللوحة ، بحساسية
مرهفة ، وأحكم تدرج الألوان ، وأبقى في ذلك الوقت ،
سكون المشهد الحالم بطريقته الخاصة .

محترفا ، وقد رسمها مفصلة ومضخمة ، وليس لدينا
أي شيء مما رسم قبل عام (١٨٨٠) غير ان مشاهدتنا
للوحاته الأولى ذات الطابع الرومانتيكي ، ولوحات
الاشخاص والورود ، التي أنتجها في الفترة المبكرة ،
انما تشبه غيرها من لوحات الذين يعلمون أنفسهم
بأنفسهم ، فالاجساد مرئية من الامام ، والتفاصيل
كثيرة كرسوم الاطفال ، ولئن كانت تلك اللوحات
الأولى لا تخرج عن التقاليد المتبعة ، فان غرابة اعماله
بدأت تظهر في عدم اكترائه بالنسب ، فنجد مثلا جسما
ضخما تتضاءل الخلفية وراءه ، أو أجساما صغيرة
جدا يطفئ عليها اتساع غابة كثيفة الورق ، ويوم عزم
الفنان على استشارة استاذين في الاكاديمية ، جيروم
وكليمان ، وبدأ يتحول من رسام واقعي ، الى فنان
شاعر وحالم .

كان (جيروم) في واقع الامر ، أستاذا واسع النفوذ
في كلية الفنون الجميلة ، ومعبود جمهور المعارض ،
وكانت تحيط به شلة من الرسامين المختلفين عن
سداجة (روسو) وطريقته التي ابتدعها ، ولا بد أن
(جيروم) أيقن باستحالة اخضاع (روسو) لأي دراسة
أكاديمية ، و (كليمان) قدم عدة نصائح لروسو ، الذي
تجاوز الأربعين ، قائلا له بأن يستمر في أسلوبه ، وما
تلقاه من نصيح ومن نقد لم يكن مشبها لعزائمه ، ومنذ
ذلك الحين راح يسير وهو يقول :

— « وحدي لا تعلمني الا الطبيعة » ، وبعض ارشاد
من كليمان وجيروم ؟ » .

كان يملك ايمانا لا يتزعزع بموهبته ، حتى أنه قال
عام (١٨٩٥) « انه يعتبر نفسه من فناني فرنسا
الواقعيين » .

وتدل هذه العبارة ، على أن (روسو) لم يستطع
يوما أن يرى نفسه كما كان يراه الآخرون وكان يعلق
الاهمية على دقة يده ورهافة ملاحظته ، أكثر مما يعلق
الاهمية على خياله ، كان متحفزا وعنيذا وبسيطا ، في
وقت واحد .

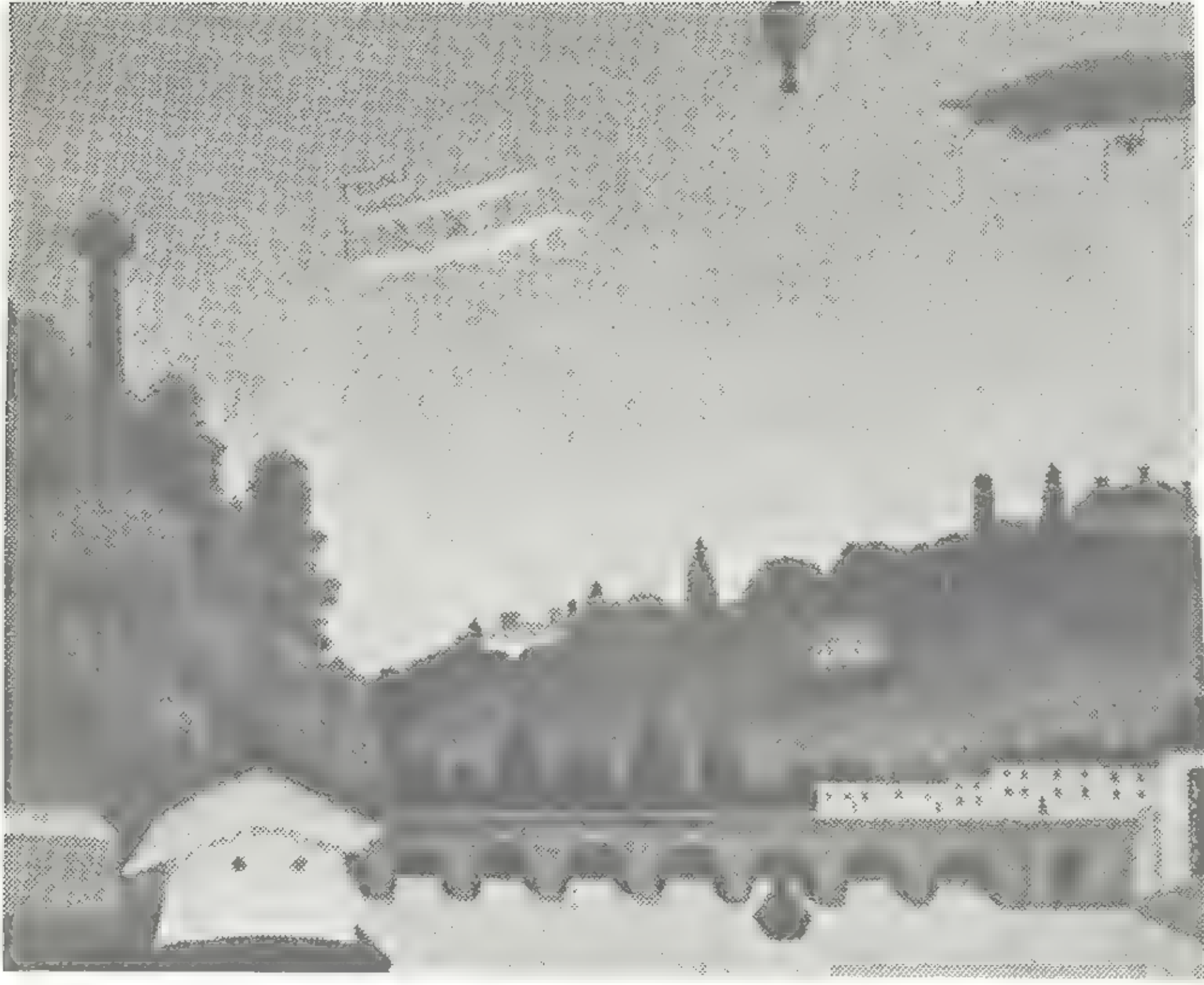
ويروي أحد الذين تعرفوا عليه عن طريق معاورة
الاحدث منه سنا ، وهو (بيكاسو) :

— « ان وجهه كان يحمر خجلا بشدة حينما يزعه
احد أو يناله اليأس ، وكان من دأبه ان يوافق الناس
على كل ما يقولون ، غير أنه كان يوحى للمشاهد بأنه
كان يكتهم أمرا ما ، ولا يجروء على الجهر بما يفكر به » .

كانت طبيعته تشبه طبيعة الاطفال ، تمتزج
السذاجة عنده مع الاعتداد بالنفس ، وكان واثقا من
نفسه ثقة لا تزغها سخرية النقاد منه ، ومما يذكر
في هذا الصدد أنه علق على رسوم (سيزان) فقال :

— « بوسعي ان اكمل هذه الرسوم كلها ! » .

وحين قال له أحد الاصدقاء :



منظر جسر

— « انها تجرف الماضي كله
وتزرع الخوف في القلوب الانسانية
وتترك الانقاض ، والدموع واليأس
حين تستيقظ » .

لقد كان يمقت الحرب ، رغم انه كان جنديا فيسا
مضى ، وقد قال :

— « اذا اراد احد الملوك ان يبدأ حربا... فلتذهب
اليه احدى الامهات لتمنعه من اشغالها » .
وقد رسم لوحة بعدها سماها « الفجري النائم » ،
وهي تقدم لنا مشهدا أشبه بالحلم ، وكان لها أثرها
السيرياي على (الفنان دي كريكو) ونحن نتساءل
اذا تمعنا في هذه اللوحة ، بأنه لم يترك حول قدمي
الفسري النائم أي آثار تدل على سيره ، كما لو كان
هذا الفجري قد قدم فجأة بفعل السحر وحده...
وكان فخورا بها ، وطلب من رئيس بلدية (لافال) ان
يشتريها غير انه رفض الصورة ، وهي الآن موجودة في
متحف الفن الحديث في نيويورك .

ونرى خصب خياله ، وبساطة فنه ، في الاشخاص
الفريبين الذين كان يرسمهم داخل المشاهد الطبيعية ،
وازدادت قوة حساسيته للاعماق ، ولئن كانت طريقته
في تأليف اللوحة تعتمد على تركيب المساحات فوق
بعضها ، فانه في السنوات الاخيرة قدم لنا عدة اساليب
لرسم المنظور في لوحته .

لقد امضى أيام حياته الاخيرة ، بعد وفاة زوجته
الثانية ، يعمل في تعليم الموسيقى والرسم ، وكان
يعطي الدروس للطلبة عن نموذج حي ، لقاء (٨) فرنكات
في الشهر ثم رفعها الى (١٠) ، واضطر لبيع لوحاته

وفي أثناء ذلك كان (روسو) ، يعيش مع زوجته
الثانية ، في حي متواضع في (باريس) ، ولكي يضيف
الى معاش تقاعده الضئيل شيئا من الداخل ، كان
يقوم بشتى الاعمال الصغيرة ، عمل مفتشا لبيع
الجرائد ، وفتحت زوجته حانوتا صغيرا لبيع
القرطاسية ، ورسم صورته الذاتية عام (١٨٩٠) ،
رسم نفسه استاذا للفن ممسكا بالريشة في يد وحاملة
الالوان ، ووضع اسمي زوجته على حاملة الالوان ،
وصورته وخلفه المشهد الطبيعي ، قد أصبحت اسلوبا
بدأ يألفه المشاهدون ، ففي الخلفية (برج ايفل) ،
الذي كان موضع الاهتمام الكبير في معرض باريس
الدولي عام (١٨٨٩) ، وبهذا كان (روسو) اول من
جعل هذا الرمز مبعرا عن (باريس) وتبعه بعد
ذلك كثيرون .

لقد بدأ الفنانون في نهاية القرن التاسع عشر يرون
أن من الضروري اعطاء اللوحة تركيبا متينا ، يجعلها
تتجاوز الانطباعيين ، وراحوا يحاولون توحيد
الاكتشافات البصرية مع قواعد الفن الكلاسيكي ، فعاد
(غوغان) الى البدائية ، ولهذا لا نعجب اذا رأينا
(غوغان) يحب استخدام الاسود في لوحات (روسو) ،
هذا اللون الذي أخرجه الانطباعيون من دائرة الوانهم
المستعملة... وبدأ رسامون آخرون يعجبون بأسلوب
(روسو) الساذج والطبيعي الذي يقدم أعماله ضمن
صياغة كلاسيكية جميلة ، وكان كل انتاجه يقدم لنا
السكون في الفكرة والاداء ، ولكنه في اول لوحاته
الغريبة « عاصفة في غابة » عام (١٨٩١) ، جمع بين
تفاضيل ورق الشجر وحركة الاجسام ، فمن خلال
الاغصان الكثيفة الملتفة ، يقفز نمر يتردد صدى خطوه
في النباتات المترنمة وتؤكد خطوط من المطر الهاطل
على الغابة ، ولا ريب في أن هذه التكوينات الايقاعية هي
من وحي ذكرياته التي حملها معه من (المكسيك) ،
وذلك بعد أن انعشت هذه الذكريات جولاته في حدائق
الحيوان في (باريس) ، ويضاف اليها خيال جامع
يفعل في الطبيعة فعل السحر ، ويحولها الى رؤى
كرؤى الشعراء .

وبدا الرسامون البارزون يعترفون بموهبته ،
فكان ممن ناصره كل من الفنانين (ديفا) و (تولوز
لوتريك) والكاتب (الفرد جاري) .

ولعل أهم أعماله في هذه المرحلة هي لوحته
(الحرب) التي رسمها عام (١٨٩٤) ، التي تتميز
بطاقة خيالية تذكرنا بالسيريايين ، وقد كتب شرحا
لها قائلا :



ابولونيير وعلمهمته

أجمل رؤاه الغريبة ، كما تمثل لوحة (حلم) أعماق الرؤى غموضا وسحرا ، ففي اللوحة الأخيرة تضطجع امرأة على أريكة ، وضعت ضمن غابة كثيفة الزهر والفاكهة ، وإلى اليمين فهدان في الادغال ، وكل ما فيها محكم الدقة ، ومع ذلك فانها توحى بالنور والاشعاع ، وقد سأله تاجر اللوحات (فويار) :

— « قل لي بربك يا سيد (روسو) كيف استطعت ادخال هذا الهواء كله بين تلافيف الشجر ، وتجعل ضوء القمر حقيقيا ... على هذا النحو » ؟ !
فأجابه (روسو) :

— « عن طريق ملاحظة الطبيعة » .
طلى أن الميزة الرئيسية لفن (روسو) التي تركت أعمق الاثر على الفنانين السرياليين ، هي الرؤيا الحاملة لأعماله ، والصدق والبراءة والغموض الخارق ، وتوحيدها جميعا معا .

لقد قال (روسو) يوما لصديق :

— « أحب السلام » ؟ !

في هذا السؤال البسيط لخص (روسو) الرسالة التي عبر عنها في لوحاته ... حيث يضطجع الوحش والحمل في وئام ودعة ...

الى الخباز والبقال لتأمين بعض حاجاته ، ورغم ما عاش فيه من بؤس وعوز ، وكان يقول لمعارفه ، انه لا يرى ضيرا من العيش في غرفة واحدة لانه حين يستيقظ في الصباح ، يستطيع « ان يتنسم قليلا لرسومه » ، وكان ينهض بعد ذلك من فراشه ، ويذهب ليتناول فطوره في المقهى بمنعطف مجاور في حيه الذي كان ، ولا يزال حتى اليوم ، من أحياء (باريس) التي يأهلها الحرفيون الصغار وعمال المسابك .

وقد حدث حادث كان ذا تأثير كبير على (روسو) عندما وقعت عينا (بيكاسو) صدفة على لوحة امرأة في تمام قوتها من رسمه في حانوت حاجيات مستعملة ، فاشتراها على الفور ، ووصف هذا الحدث بقوله :

— « أول ما أتبع له اقتناؤه من رسم (الجيمركي) أخذني مأخذ الهوس ، فقد كنت ماشيا في شارع الشهداء واذا ببائع خردوات قد اقام كومة من الصور خارج دكانه ، فرأيت راسا يتطلع اليّ نافرا من بين تلك الكومة ، وجه امرأة علتة نظرتة ، نظرة حجرية ، لقد كانت لوحة كبيرة ، فسألت البائع عن ثمنها فقال : — « خمسة فرنكات ، فبوسعك ان ترسم خلفها ! » .

وعلى اثر ذلك ، في عام (١٩٠٨) ، اقام (بيكاسو) مأدبة احتفاء بروسو دعا اليها عدد من الرسامين والكتاب الذين اشتهروا فيما بعد ، غير أن سنوات (روسو) الاخيرة لم تكن فيها الكثير من هذه الحفلات ، ولم يهيء له الاعتراف الفني ، بقدرته ، أي ضمان مادي لحياته .

وقبل هذه المأدبة بثلاثة أشهر ، اتهم (روسو) بالتزوير والاختلاس ، ثم أطلق سراحه لينتظر محاكمته ، ولم يكن الخطأ الا نتيجة لسذاجة (روسو) ، ورغبته في الاحسان لأحد تلامذته ، وهو المجرم الحقيقي ، ولكي يثبت محامي الدفاع طبع (روسو) وبراءته ، أبرز احدى لوحاته ، التي تمثل لوحة من المنطقة الاستوائية ، تملأها القردة والبرتقال ، فاستغرق المحلفون في الضحك فأهاب المحامي بهم باطلاق سراحه ، فتساهل القاضي ونطق بالحكم مع وقف التنفيذ .

فأفرج عنه فقال للقاضي :
« أشكرك يا سيدي القاضي ، سأرسم صورة تمثل عقليتكم » .

فأخذها الحضور على محمل الضحك ، غير انها كانت من أروع ما قدمه (روسو) تعبيرا عن تقديره له وشكره .

وحين نظر الى لوحتين رسمهما عام (١٩١٠) وهو عام موته ، ندرك مدى ايمان (روسو) بفته ، فلوحة (غابة استوائية خيها قردة) تمثل رؤيا من

الفنان الروسي ايلياريبين

(غريغوري شيربين)
ترجمة: الحياة التشكيلية

لم يحظ أي فنان روسي ، في القرن التاسع عشر، بشهرة في حياته ، كما كانت عليه حال الفنان (ايليا ريبين) ، اذ كان يتمتع بنفس المركز الذي حصل عليه (تولستوي) في عالم الادب ، وكان الجمهور المثقف الطبيعي يرى (ريبين) يعادل تولستوي في مجال الفن التشكيلي ، فهو الفنان الكبير الذي لا يناظره فنان آخر .

وخلال أكثر من ربع قرن من الزمن أصبحت لوحاته الزينية تقابل بالتقدير والاحترام ، بينما تعتبر لوحاته في الحفر من اهم ظواهر الفن في نهاية القرن التاسع عشر .. وبداية القرن العشرين .

وأصبحت أعماله الفنية التي تتمتع بحس نقدي ، موضوع حوار طويل بين الناس ، وتجد المعجبين الذين كانوا يتابعون ما كان يرسمه بتقدير ومحبة كبيرين . لقد اعتبر (ريبين) ظاهرة فنية هامة ، وتعاقبية كبيرة لها معانيها العظيمة ، وذلك لما كان يحمله من آراء فكرية ، ولما قدمه من مواقف اجتماعية وإنسانية .

ولقد استطاع أن يحقق ، في أعماله ، كل الامور الهامة التي اكتشفتها (الواقعية الروسية) في نهاية القرن التاسع عشر ، وعمل الكثير لتوطيد دعائم الفن الواقعي ... في أوروبا كلها .

وحين ظهرت أعماله التي أصبحت متميزة بشخصية خاصة ، أصبح واضحاً أن فناً جديداً قد ولد في روسيا ، وبدأ يزدهر ، فناً يعكس الواقع الاجتماعي، لهذا القرن ، ويقدم جميع الافكار المتطورة والاهداف الانسانية ، ويحاكي ما قدمه لنا (كوربيه) في فرنسا ، و (مينزل) في ألمانيا ، و (مينكاسي) في هنغاريا ، و (ميتجيكو) في بولونيا .

ومع أن موهبة (ريبين) كانت معروفة لكل انسان، ولكن قلة من الناس ، كانوا قادرين على فهم المغزى العميق التاريخي والاجتماعي ، لما كان يقدمه من تجارب ؟ ! .

كان (فلاديمير ستاتوف) أحد أهم الاشخاص المعاصرين لريبين ، وأحد أهم الشخصيات التي قدرت فنه ، وان أكثر ما يكتب اليوم من كتب ودراسات عنه، قد تمت تحت تأثير ما كتبه .

وكان (ستاتوف) محققاً حين قال :

« ان أعمال ريبين هي أعمال اجتماعية » تعكس التأثيرات الكبيرة للجمالية الديمقراطية في القرن التاسع عشر ، التي ازدهرت تحت تأثير النافذ (تشيرنفسكي) .. ولهذا فقد قدمت لوحاته روح عصره الثائر، ولهذا كانت موضوع تقدير كل الفنانين المعاصرين له ، أو حتى الذين أتوا بعده » ...

كان يطمح الى التعبير عن الاسباب الكامنة وراء الفكر الذي كان يمثله ، ولهذا عكس الواقع الاجتماعي، ليقدم لنا عبر أعماله مختلف الظواهر التي كانت تمتل الحياة في روسيا ، وما تحفل به من مخاض ، قبل الثورة ...

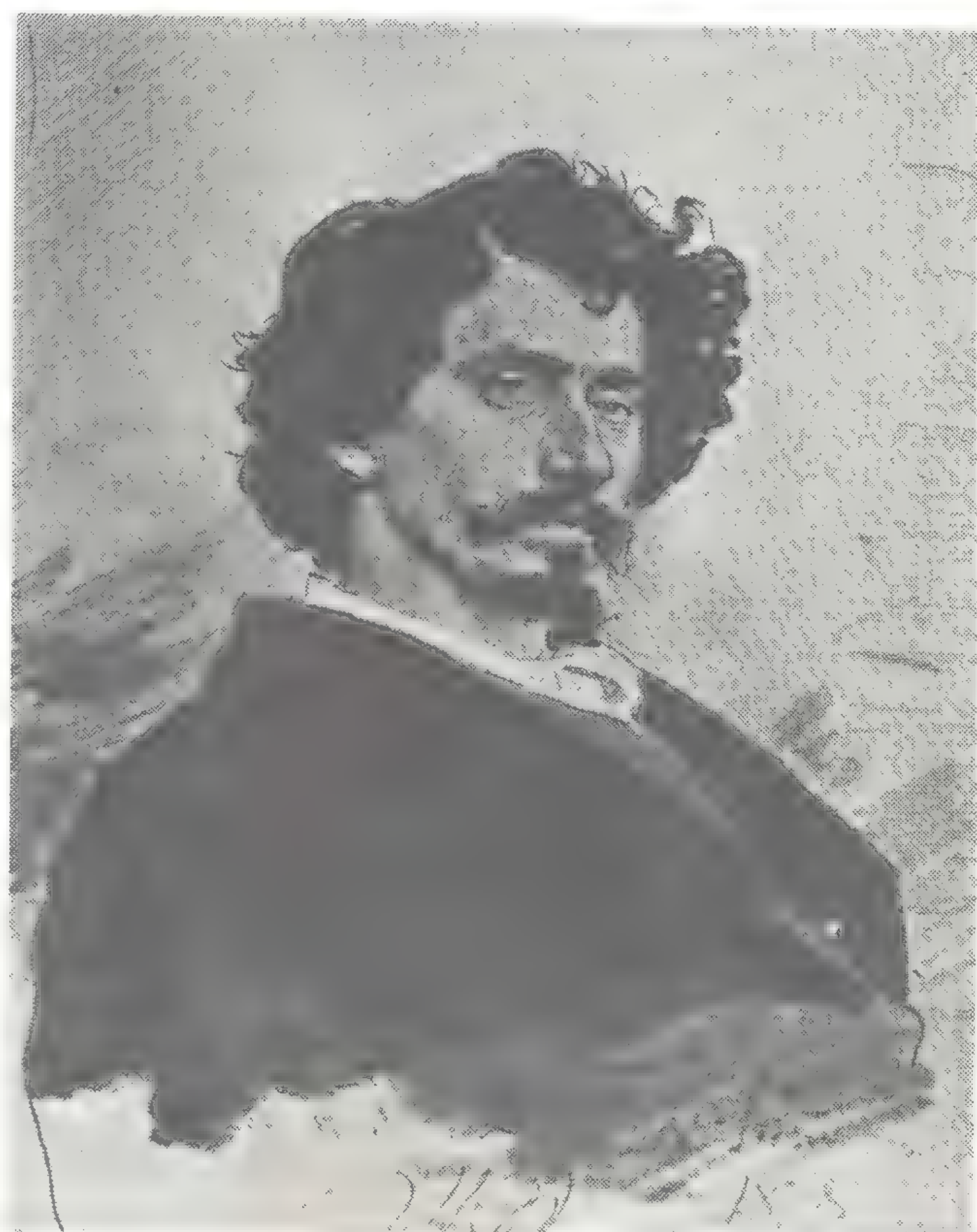


اعتقائي حزني

وكان يعلن دوما ولاءه لحركة الديمقراطيين الثوريين عام (١٨٦٠) وخصوصا في مبادئها الجمالية، ويشارك الطبقة المثقفة الثورية الروسية كل احلامها ، والتي ربطت مصيرها بالنضال ضد القهر الاجتماعي ، وعدم المساواة السائدة في تلك المرحلة .

في أول أعماله التي رسمها وهي لوحة (المسيح يعيد الحياة للطفلة بعد الموت) من أولى الاعمال، التي قدمها اثناء الدراسة ، ورغم المظاهر الاكاديمية التي نراها في تنفيذ العمل ، والتي تلقاها اثناء دراسته في اكاديمية بطرسبرغ ، والموضوع الديني الذي نفذه ، لكنه فعل الكثير من أجل أن يقدم ... التكوين المبتكر الجديد الذي ينحو بالفن باتجاه واقعي ، وذلك لانه لم يستغرق في التفاصيل ، ويبتعد عن التشكيل الهادئ المؤلف ، والوقار المطلوب في مثل هذه الموضوعات .

وأول عمل قدمه (ريبين) ، خارج مرحلة الدراسة الاكاديمية ، هو لوحته الكبيرة : (عمال المراكب على الفولغا) عام (١٨٧٣) ، وهذه اللوحة تقدم لنا أحد أهم الخصائص التي كانت الطبقة المثقفة الطليعية تملكه، أن تكون على مستوى عال من الشعور بالمسؤولية تجاه مصير الشعب التاريخي ، ولعدة سنوات كان هذا الشعور الحافز الرئيسي للفنان العظيم في أعماله المختلفة،



ايلياريبين برديشته



اعتماداً على شخص حزين

للعوالم الداخلية لهؤلاء الأشخاص ، وكان إيمانه بقوة العالم الروحي للإنسان ... لا يتزعزع .. يعاني الإنسان من المصاعب لكنه لا يتحطم أمامها ..

ولقد استطاع (ريبين) أن يوجه ضربة للتكوين التقليدي ، حين تمكن من أن يقدم تكويناً جديداً يمكنه من تصوير نضال هؤلاء العمال على الضفة ، ليتغلبوا على النهر الممتد حتى اللانهاية .

وفي عام (١٨٧٣) ، هذا العام الذي قدم فيه لوحته « عمال المراكب على الفولغا » ، سافر (ريبين) خارج روسيا ، لزيارة إيطاليا ... ثم فرانساً ليعمل هناك فترة من الزمن ، ويقدم عدة لوحات هامة ، وتعرف على أفضل متاحف الفن في أوروبا ، ودرس أعمال كبار الفنانين السابقين .

وعاد إلى روسيا عام (١٨٧٦) ، ليمضي فترة في (شوغيف) ، مسقط رأسه ، في (أوكرانيا) ، ثم إلى (موسكو) ، وهذه هي بداية أهم مرحلة وأكثرها إنتاجاً ونضجاً في فنه ، ففي هذه الفترة وأثناء العشر سنوات التي تلت ... قدم لنا أهم أعماله ، إذ حين كان يعرض

سواء ما كان منها ضخماً ، أو كان مجرد دراسات ورسوم بسيطة .

وحين كان منهمكاً في رسم هذه اللوحة ، قام بعدة زيارات إلى نهر الفولغا ، وتأمل طويلاً وعن قرب الوجوه ، والانفعالات لهؤلاء الأشخاص الذين اجتمعوا من كل أنحاء روسيا ليعملوا في المراكب ، وكانت مهمتهم تتلخص في أن يسحبوا المراكب الكبيرة داخل النهر ، وعمل العديد من الدراسات بالقلم والزيت ، وكان (ريبين) قادراً على وصف موضوعه وتقديمه بشكل متميز .

وفي العمل النهائي الذي أنجزه بعد ذلك ، استطاع أن يقدم لنا الواقعية الروسية ، في فترة (١٨٧٠ - ١٨٨٠) ، وقد أبرز العمل المجهد الذي يقوم به العمال البحارة ، وقد ظهرت شخصية كل عامل بشكل واضح .

إن (كنين) الذي كان يترأس هؤلاء العمال ، كان يشبه - إلى حد بعيد - الفيلسوف القديم ، الذي تمت عملية استعباده ، وقد كان (ريبين) مخلصاً



عمال جر السفن

كان (ريبين) مهتما بأولئك الاشخاص الذين كانوا ينضوون تحت لواء حركة الاحرار الروس ، وكان هذا الاهتمام يشارك فيه عدد من اعضاء جمعية المعارض، من امثال (ياروشينكو) ، الذي تحدث عن الالتزام الاجتماعي في اعمال (ريبين) .

ان الرسوم الممهدة بالقلم التي قدمها ، كانت تقدم لنا هذا الالتزام بكل عمق ، وكانت تقدم لنا الزوايا الاجتماعية النفسية للموضوع ، ويمكن ان نرى ذلك بوضوح في لوحته الشهيرة (اعتقال حزبي) . وهي تقدم لنا معنى خاصا ، واسلوبا متميزا .

وعن طريق مقارنتها مع عمليين اخرين له وهما : (انهم لم يكونوا يتوقعونه) التي رسمها (١٨٨٤) و (اعتراف عن طريق الامتحان) .

ونستطيع ان نتفهم الجانب الاجتماعي ، والاخلاقي والنفسي ، حين نرى (ريبين) يحاول ان يلتقط صورة الانسان وهو يكافح من اجل حقوق الآخرين ، ومثل هذه المقارنة تساعدنا على فهم الحدود التي كان الفنان يسعى الى تصويرها ، والمشكلات التقنية التي كانت تشغله ، وليبقى ضمن المفاهيم الواقعية التي كانت متاحة في ذلك الوقت .

تقدم لنا لوحة (لم يكونوا يتوقعون عودته) ، عودة شخص نفي الى سيبيريا ، مبعدا سياسيا ، وهذا الموضوع هو موضوع يحمل المضمون الاجتماعي

اي عمل له ، كان هذا العرض حدثا هاما فنيا واجتماعيا تهتز له الجمعية التي تهتم بتنظيم المتاحف ، والتي اصبحت عضوا فيها وهي جمعية (فيزينكي) .

ولقد تمكن (ريبين) من أن يصبح عضوا يتمتع بمركز قيادي ضمن حركة الفن الواقعي الذي كانت هذه الجمعية تتولى رعايته ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ان لوحات (ريبين) او بالاحرى الاعمال المتميزة التي قدمها استطاعت ان تعبر بشكل مباشر عن كل المشكلات الهامة التي كانت محط اهتمام الفئة الطليعية في الثقافة الروسية التقدمية ، للفهم الجديد المتميز للعلاقة مع الحياة والفن ، ويجب علينا ان نوضح هنا ان (الادب الروسي) كان يتمتع بنفوذ كبير اجتماعي وغير عادي ، انه عصر (تولستوي) و (ديستوفسكي) و (نيكرا سوف) وغيرهم من كبار الكتاب الروس . وكانت العلاقة بين الادب والفن التشكيلي من اهم المشكلات التي تشغل الواقعية الروسية . . . في ذلك الوقت ، ومالهذه العلاقة من تفرعات تقنية ، واجتماعية وفلسفية ، وجمالية .

وقد انعكس ذلك كله في اعماله ، وخصوصا في مجموعة من اللوحات والرسوم التي قدمها ، في عدة مناسبات في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والتي يمكن اعتبارها بمثابة (ثورة) . .



عودة للعقل

ان هذه المرحلة الهامة من انتاجه المبدع ، التي تتصل بالتاريخ العريض للواقعية الروسية ، قد ربطته برباط محتم بكل الكتاب الروس العظام ، الذين كانوا يؤثرون على اتجاهه الفني ...

لقد وصفت تجربة (ريبيـن) من قبل معاصرة على انها تهتم بالدقائق ، وذلك لانها تقدم وجها واحدا للموضوع ... ولكن ذلك لا يمثل الا نصف الحقيقة ، العميقة ، من اجل الصيغة الفنية .

وان خبرته كانت قادرة على السيطرة على كل مصادر الفن الذي يرسم في الهواء الطلق ، ان اعماله تمثل الادراك الاختياري والانفعالي للحياة ، وان لوحة مثل (الارشيدوق) التي رسمها عام (١٨٧٧) ، تمثل نموذجا حيا على ذلك .

ولكن اهم خصائص (ريبيـن) الواقعية ، تعكس الحقيقية التي كانت شائعة من قبل كثيرين ، والتي جسدها في اعماله ، والتي تقدم لنا خير ما قدمته الواقعية الروسية ، في النصف الثاني من القرن العشرين .

ان لوحته (احتفال ديني في مقاطعة كورسك) التي

المباشر ، ويقدم لنا المعنى النفسي ، ان والدته ، وزوجته واطفاله ، قد وقفوا صامتين ، ينتظرون ان يقول شيئا ، لينهي صمت المشهد ، لكن الصمت يستمر ، وكل شخص يعود الى نفسه ، الى مشاعره وافكاره ، في اعين الآخرين .

ان لوحة (اعتراف عن طريق الامتحان) ، تقدم لنا وجها اخر لحياة الشخص الثوري ، ان المتهم يرفض الاعتراف مهما كانت الظروف ... وتقدم لنا الصراعات الاجتماعية بين القوى المختلفة .

ان لوحته (لم يكونوا يتوقعون عودته) والاعتراف عن طريق الامتحان) .. تقدمان موضوعاتهما بوضوح اكبر ، ولهذا يمكننا القول بأنه كان على علم تام باوضاع روسيا في هذه المرحلة ، ان الصراع من اجل حياة افضل كان يتطلب جرأة كبيرة ، وكفنان واقعي موهوب لم يكن يقدم ذلك ببساطة ، ان لوحات (ريبيـن) السياسية ذات الموضوع الثوري ، لم تكن على صلة بالحياة فقط ، ولكنها كانت - واكثر من اي شيء اخر - تمثل العوالم الداخلية والروحية للشخصيات ، وكانت مهمته الرئيسية ان يدمر القيم الجمالية لعصره .



صلاة الاستسقاء في كورسك

رسمها بين عامي (١٨٨٠ - ١٨٨٣) ، تقدم لنا اهم لوحة رسمها على الاطلاق .

موضوع اللوحة عادي ، ويمكن ان يحدد بعدة كلمات بسيطة ، قحط شديد اصاب المنطقة ، وقد تجمع حشد كبير من الناس في الطبيعة ، وقد احترق هذا الحشد بالشمس المحرقة ، وقد حملوا معهم الايقونات التي تساعد على تحقيق المعجزة ، الى اقرب كنيسة او دير وهم ينتظرون ان تتم صلاة استسقاء ضرورية لانهاء هذا القحط .

ان الحشد من الناس متنوع ... تنوع روسيا نفسها ، وان المتمعن في الناس يرى غنى البعض الفاحش والوجوه النفسية المعبرة ، انه اكثر من طوفان من الناس ، انه طوفان هائل للحياة نفسها ، الحياة في ازدهارها ، وفي اعماقها المسحوفة ، ممتلئة بالمتناقضات الواضحة التي تمثل التناقض الاجتماعي ، وعدم المساواة ، والتي لا يمكن ولو للحظة واحدة ان توفق بين تناقضاتها . ان الانسان لا يحتاج الى معرفة واسعة بتاريخ ألفين ، حتى يتمكن من ان يدرك الحقيقة الهامة ، وهي ان الانطباع الحقيقي عن الحياة ، الذي يحدده اطار اللوحة ، يقدم لنا عن طريق جهد خلاق ، يجمع بين موهبة الفنان الخارقة كمصور زيتي ، وجهده الكبير

من اجل تقديم الجذور الاخلاقية والاجتماعية لحياة الفلاحين الروس بعد تحريرهم من الرق .

وان هذا الموضوع كان يشغل المثقفين في جمعية (بريد فيزنيكي) ، ولقد قدم لنا (ريبيش) الحقيقة المحلية فيما يتعلق بالفلاحين الروس في عمله الفني .

وعن طريق تقديم البسة الفلاحين الثقيلة والمهترئة ، واردة ابناء المدن التي يلبسها الآخرون ، يمكن ان ندرك ان (ريبيش) يقدم لنا الواقع الطبقي ، والفروق الاجتماعية ، ويمكن ان تختلف التصرفات بين الفئتين تبعاً لهذا الموقف ، ويمكن ان نرى (الطبقة الكهنوتية) (طبقة السادة) ونفرق بينهما ، ونرى الفتاة الحبيبة التي تحاول ، نصف واعية ، ونصف آلية ، ان تصل الى منتصف الحشد .

لقد قدم لنا (ريبيش) عبر هذه الوجوه التي رسمها ، ما يمكن اعتباره رسام الوجوه الاول في روسيا الذي قدم لنا شخصيات انسانية تمثل جزءاً من لوحته .

ويبقى ان نتحدث عن رسوم (ريبيش) الأخرى بالقلم ، التي تكشف عن موهبة لاتجاري ، وتدل لكثرة عددها على قدرته على التقاط الملامح والتعبير الشخصية والطرق المختلفة .



القوزاق

Sketch of a group of people, including men and women, gathered around a table.



راحة

ان موهبة الفنان الواقعي ترجع الى قدرته على ملاحظة الحياة ودراستها، وكثيره من الفنانين الواقعيين تمكن (ريبين) من ان يستخدم قلمه ليسجل ملاحظاته، ويرسم التفاصيل ، من اجل لوحاته المقبلة ... لكن رسوم الوجوه التي قدمها تعكس موهبته ومعلميته . ان رسوم (ريبين) الاولى ، كانت قريبة من الطبيعة ، وهي دراسات لها ، ولم تكن متحررة من حيث الخطوط ، وكان يركز كل اهتمامه في مشكله الظل والنور ، والتعبير عن التجسيم عن طريقهما ، للتعبير عن الوجه وعن الراس الذي كان يقدم على خلفية بيضاء ، ولكن الفنان طور اسلوبه فيما بعد ، مستخدما نفس القلم المحدد للشكل ، ولكنه قدم لنا عبر رسومه كل امكانات الحفر عبر العمل ، ولهذا تخلى عن التعبير عن الظل والنور والهواء من اجل خلق فراغ جديد ، يمكن من ان يعطي الوجوه قدرات تعبيرية كبيرة .

ومع ان رسومه ، كانت شاعرية في تعبيرها (وتظهر في رسوم النساء) في اعمال الحفر اكثر من (الزيت) وفي نفس الوقت كان يقدم لنا اعمالا اكثر درامية ، وذات طبيعة نفسية ، مثل لوحته بالفحم على القماش التي رسمها للممثلة الايطالية ، (اليانورا دوس) عام (١٨٩١) ، بسيطة وواضحة في تكوينها ، وربما كانت ثابتة ، ولكنها ممتلئة بالرغبة الداخلية ، وفي هذا المجال يمكن ان نذكر عملا اخر له يختلف عن غيره من الاعمال ،

معهم في كثير من القضايا ، وخصوصا مع (كرامسكوي) الذي كان يؤكد على الجوانب الاجتماعية والقيم الاخلاقية التي تعبر عن العالم الداخلي للشخص .

ان اعمال (ريبيين) لاتقدم لنا شيئا روحانيا منفصلا عن اللحم والدم للشخص الانساني ، وهو يسعى الى تقديم مثالي للشخص ، بل يسعى الى رسم اشخاص احياء ، يرسم بضربات حرة وسهلة ، وفي بعض الاحيان ممثلة بالتوتر الداخلي ، ولكن دوما يسعى الشخصية الواقعية للموديل ، التي تتضمن طريقة تصرفها او تصرفه ، في كل حالة . ويبدو هذا صحيحا في اعماله التي تمثل الاشخاص الرسميين ، والاصدقاء المقربين . ان اعماله ، تسجل في دفتر الرسوم لفترة طويلة قبل تنفيذها ، وهذا ما فعله حين رسم (ليو تولستوي) ، فقد كان يريد التقاط صورة الكاتب في اوضاع مختلفة ، وهذا يبرر لوحاته في الحفر العديدة ، فقد رسم (تولستوي) عام (١٨٨٧) جالسا على كرسي ، ورسم عدة لوحات اخرى له بالقلم قبلها . وحقق نفس الشيء في اعماله المختلفة ككل من : (بيروكوف) و (موسورسكي) و (ستيروبيتوفا) و (ستاسوف) . وفي عام (١٩٠٣) رسم مجلس الوزراء ، وهي اللوحة الوحيدة الرسمية ، في بداية القرن العشرين التي رسمت في اوربا .

لقد قام بعمل دراسات عديدة حتى انتهى الى التكوين النهائي ، وكان عليه ان يقدم هؤلاء الاشخاص عن طريق ضربات فرشاة سريعة حتى يتمكن من تقديم اللوحة لاشخاص يمثلون اهم الشخصيات التي كانت تساعد القيصر .

لم يكن رساما تاريخيا ، مثل (سوريكوف) معاصره ولم يرسم ما يشابهه من اعمال تستوحى التاريخ ، بل كان مخلصا للواقع الذي كان يعيشه ، شاهدا عليه ، يقدم الجانب الاجتماعي والنفسي ، ويقدم المشكلات الملحة في عصره .

ان لوحاته التاريخية تقدمه كرسام نفسي ، تقدمه كشخص يولي الانسان اهتمامه ، بكل ماتحويه الشخصية الانسانية من تعقيد . وقدم في هذا المجال ما يستحق الاحترام ، مثل لوحته الشهيرة (ايفان الرهيب يقتل ابنه) التي رسمها عام (١٨٨٥) ، ولوحته عن القوزاق التي رسمها عام (١٨٩١) ، والتي هي شهيرة جدا . لقد عاش (ريبيين) حياة طويلة مخلصا لفنه ، في بداية القرن العشرين ، مرحلة ازدهار الفن الروسي ، وقد نقد كثيرا من قبل الفنانين الشباب ، ولكن بالنسبة لعين لاتحمل الضغينة ، يبقى الفنان الكبير ، الذي استطاع ان يقود الحركة الواقعية في الفن السوفياتي عبر نصف قرن من الزمن ، ويقدم انطباعا نقديا عميقا عن روسيا قبل الثورة .



ريبيينا ابنة الفنان

انها [لوحة غوركي . . . يقرأ مسرحيته اطفال الشمس] التي رسمها عام (١٩٠٥) .

وهذه اللوحة الكبيرة ، تتضمن جانبا تسجيليا هاما ، مثل اكثر اعمال الحفر ، وان المشاهد يشعر بالجانب الثقافي الذي يقدمه لنا المشهد .

وحين ننظر الى لوحته ككل ، يجب علينا ان نكون حذرين حتى لانبالغ في الطابع الاعلامي للعمل ، ان (ريبيين) رسم اشخاصا عديدين ، من مختلف الاشكال ، وتتضمن لوحاته الضباط وبعض الشخصيات الهامة في المجتمع ، ورجال الفكر والثقافة ، والاصدقاء والاقرباء ، وقد نفذ اعماله بأشكال مختلفة من الحماسة ، ولكن رغم ان اعماله من هذا النوع قليلة العدد ، لكنها تمثل خير مارسم في التصوير الزيتي الاوربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

ان اعمال (ريبيين) التي قدمت الاشخاص بقيت مخلصا لمبادئ الجمعية التي كان يدعو اليها ، وان اهم اعماله قد نالت تقدير زملائه فيها من الفنانين رغم اختلافه عنهم في بعض الامور الهامة ، فهو يلتقي

مأساة فنان غوغ

بمقام : جورج شارنسون
ترجمة : بشير فنيصة

ها قد مضى قرن كامل على ميلاد طفل تحت سماء
(هولندية) الدكناء ، وقدر له ان يغدو في يوم من الايام
مثال الفنان المشؤوم الذي حلت به النازلات في مختلف
مراحل عمره ، فكانت حياته مأساة واية مأساة !
هذا الطفل هو ابن العس [فان غوغ] الذي سمي
[فانسان ويلم] والذي قال يوما : [انه لخير وابقى
للانسان ان يكون مغلوبا على امره من ان يكون غالبا] .
نعم ، لقد كان مصيبا في قوله هذا : اذ فضت
الظروف عليه بأن يصبح ملوما مدحورا مقهورا ، فعرف
البؤس ، وعانى من آلام عضوية فيزيولوجية وخلقية ،
وادخل مصحة للأمراض العقلية ، ومن ثم - ولكي
يضع حدا للامه - انتحر !

وهكذا اصبح اليوم غالبا وليس مغلوبا ، وراح
القيمون على المتاحف وهواة الفن ، والمتاجرون بالفن
يتنافسون على اقتناء رسومه ولوحاته ، واعتراف
العالم اجمع بعبقريته المقلوب [فانسان فان غوغ] . . .
لم تكن اسرة [فان غوغ] تعاني شيئا من متاعب
الحياة ، بل على العكس ، كانت اسرة تعيش حياة
ناعمة هينة هنيئة في أبرشية [غروت غوغ] تعاني
وعلى الرغم من ان امه كانت لا تجد ما يعزيها بفقد
وليدها البكر ، فلما وضعت وليدها الثاني ، وهو
فانسان ، لم تشعر نحوه بما كانت تكنه للاول من
عطف وحنان واعجاب ، ذلك ان هذا الضيف الجديد
أطل على العالم بوجه بشع ، وشعر أحمر أصهب أجعد
مشوش ، اضافة الى ما طبع عليه من خلق فظ .

الا ان ميلاد [ثيودور] الصغير الجميل الاخ الثاني
لفانسان ، قد ادخل الحبور الى القلوب ، فأجبه
الجميع ، وكذلك أحب فانسان أخاه الاصغر حبا
جما ، وجمعت بين الاخوين اواصر مودة واخوة صادقة
مدى الحياة ، فلم يفرق بينهما شيء حتى الموت نفسه ،
اذ يرقد الاخوان الآن جنبا الى جنب في مقبرة
[انفرسورواز] الصغير في طرف من احد الارياض
النائية .

لما انتهى فانسان دراسته في سن السادسة عشرة ،
وجد له عملا كبائع في محل لتجارة الرسوم واللوحات
في (لاهاي) ، وظل كذلك مثال المستخدم الامين
المواظب على عمله مدة اربع سنوات ، فأجاد الاتجار
باللوحات الغثة والشمينة ، وأغرى شقيقه (تيو) على
ان ينهج أعماله ويتعاطى تجارة اللوحات ، فعمل بنصحه
وغدا بدوره بائعا ماهرا لدى صالة (غوبيل) في
بروكسل .



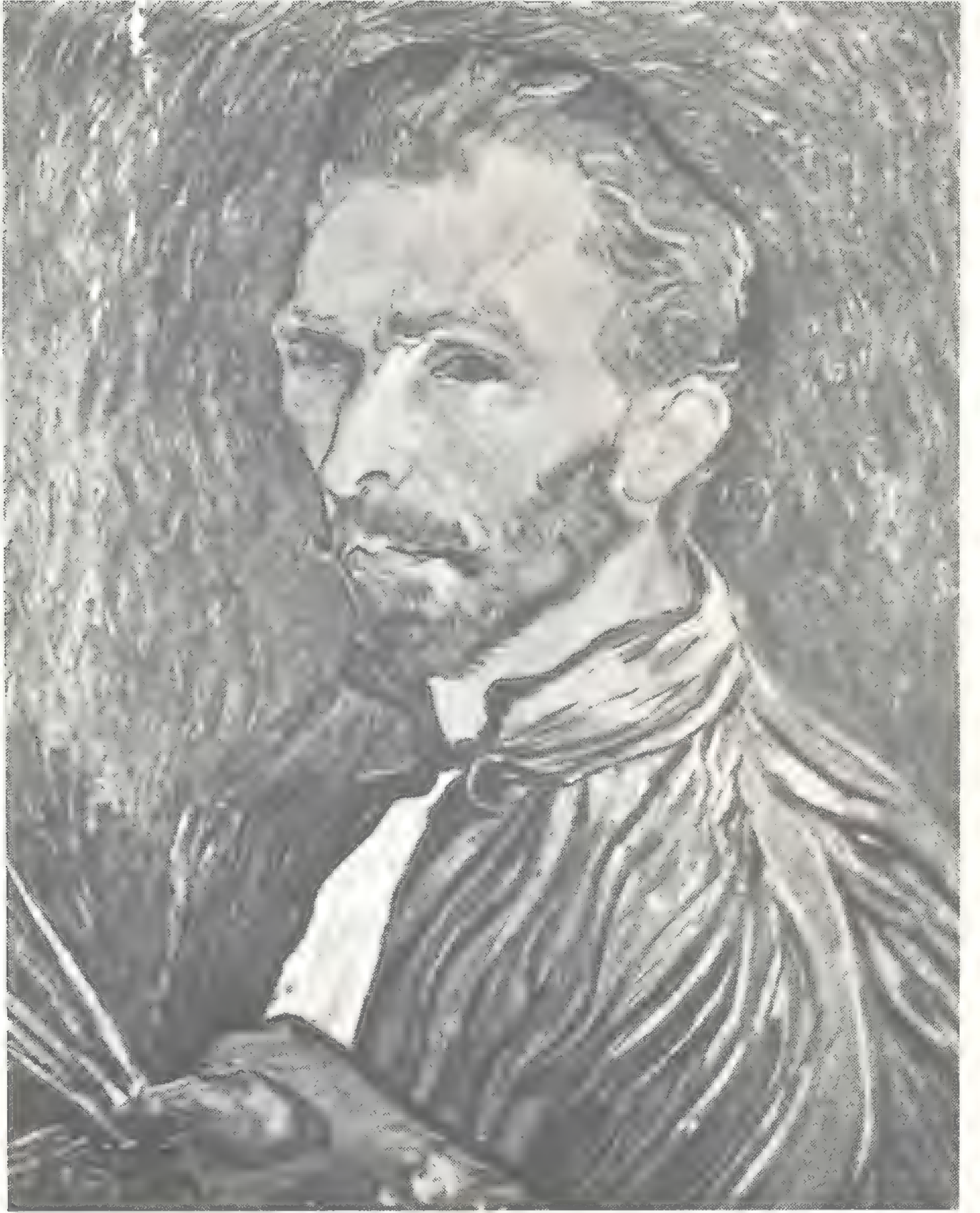
فان غوغ بريشته

فعاد ثانية الى انكلترا ، وهناك قبل بوظيفة صغيرة كمدرس وواعظ في مدرسة دينية في [برامزغيت] .
وخلال الاشهر القليلة التي قضاها بهذه المدرسة غاص في اعماق البؤس الانساني ، فالتامذة الذين كان يدرسهم ويعظمهم بلفة غير لفته الاصلية ، ولا يجيدها كما ينبغي ، كانوا من ابناء الطبقة العاملة الكادحة ، تلك الطبقة التي كانت تعاني في مستهل عصر الثورة الصناعية آلام الفاقة والحرمان ، وتعيش في ظل شروط معاشية فاسية رهيبة .

ودفعه شعوره الديني الانساني الى مديد العون الى اولئك الاطفال التمساء ، وبدأ يشعر بالكراهية والنفور من السادة الاثرياء الذين يتنافسون على اقتناء اللوحات الفنية ذات الالوان الخلافة ، باثمان خيالية باهظة ، سواء اكان ذلك في [لاهاي] ام في [لندن] ام في [باريس] .

بدأت نقطة التحول في حياة [فانسان] عندما قام برحلته الى لندن كممثل للمحل التجاري الذي كان يعمل لديه ، وهناك تعرف على فتاة في ريعان الصبا ، نقية طاهرة ، ساكنة ساكنة ، فشغف بها شغفا شديدا ، وأحبها من صميم قلبه . . . ولكن [آزول] - وهو اسم الفتاة - قابلته بالصد والجفاء ، فتملكه شعور باليأس قاتل ، ساقه الى نوع من الصوفية والعزلة ، الامر الذي قضى على كل امل بالنجاح أسرته تعلقه عليه .

لما لاحظ اهله ما حل به من سويداء ، ارسلوه الى باريس للترويح عن النفس ، وللعمل في آن واحد في صالة عرض تاجر اللوحات [غوبيل] المعروف آنذاك في باريس ، بيد أن عمله التجاري في العاصمة الفرنسية لم يرق له ، فعاد الى هولاندة ، موطنه الاصلي ، وظل طيف معبودته [آزول] يراوده في يقظته ومنامه ،



فان عنوع بريشته

تخلى عن تلك المدرسة الصغيرة الحقيبة لينضم الى جماعة القس [جونس] الميثودي كمساعد واعظ ، وحاول جهده أن يدخل الايمان الى قلوب اناس بطونهم خاوية ، وهم يتضورون جوعا ، ففشل فشلا ذريعا ، وعندئذ وزع عليهم كل ما يملك من مال قليل ثم غادرهم الى مسقط رأسه لا غصه الجوع - هو بالذات بانيابه الحادة !

وفي عام ١٨٧٧ عمل في احدى المكتبات في [دوردرخت] ، وكان يقضي معظم اوقاته في المعابد ، وقد وصفته اخته وهو يمر بتلك المرحلة من المعاناة: « لقد اصبح اخي فانسان معتوها لشدة ما كان يعانيه من شعور بالرحمة » .

فهل كتبت عليه خطأ فمشاها ؟
لست أدري .

ولكن مما لا ريب فيه أنه كان يؤمن بذلك عندما دخل معهدا الكيريكيا في امستردام لتعليم اللاهوت ، الا أنه منى بالفشل مرة أخرى ، ولم يستطع أن يتبين معالم الطريق الذي اختطه لنفسه على غير هدى ، اذ سرعان ما تمرد على النظم والطقوس الدينية المتبعة في هذا المعهد ، وثار ثورة عارمة على روح التزمم الانكليكانية التي كانت تسوده .

وعلى هذا ، فقد عزم على أن يعمل مبشرا حرا غير ملتزم بقيود الكنيسة ونواهيها ، ودخل مدرسة انجيلية ، في بروكسل ، وأنكب خلال ثلاثة أشهر على وعظ عمال المناجم المحرومين في بلجيكا ، وقد تشبه باولئك المبشرين الاوائل في صفوف العمال الذين حاولوا أن يشاطروا الكادحين بؤسهم وشقاءهم ، وأن يقفوا الى جانبهم في السراء والضراء .



فلاح

في تلك المواطن السوداء - وفي سراديب المناجم
الفحم المظلمة - بذل فنانسان كل جهد مستطاع ليدخل
الايمان الى قلوب العمال الجياع ، وليفرغ كل ماكان
يجيش به قلبه الكبير من عواطف المحبة والحنان والمودة
والرحمة !

ولقد ادرك ماكان يعانيه هؤلاء العمال من ضنك
العيش ، وسوء الحال ، بسبب الاوبئة المتفشية بينهم،
وبسبب الانفجارات الغازية في سراديب واقبية المناجم،
وبسبب البطالة والجوع في احيان كثيرة ، فساهم
معهم في اضراباتهم وشغبهم ، وطالب برفع اجورهم
ومستواهم المعاشي ، ولم يكن يتورع عن النزول الى
اعماق المناجم ليفي الى جانبهم في اعتصامهم ، ومن
ثم ساقته قدماه الى فرنسا وهو غارق في حيرته ،
ماض في استهجانه لما يرى حوله من مظاهر البؤس
والفاقة ، وظل هكنا تائها داعيا مبشرا برهة من الزمن،
الى ان علم علم اليقين ان لا المواعظ الحسنة ، ولا
القول المعسول ، ليشبع البطون ، او يغني ويسمن من
جوع .

فماذا تراه قد فعل ؟

لم يستطع ان يفعل شيئا ولا ريب ، الا ان جنة من
العبقرية قد نمت في نفسه المعذبة ، فتسامت روحه
الحررة نحو فن فريد من نوعه ، فطار اسمه ذات يوم
وذاع بين اسماء اللامعين الخالدين من اهل الفن .
ولقد اثار الفن اهتمامه مذ ان كان طفلا صغيرا،
فشرع بايدي ذي بدء بالانجاء في اللوحات الفنية ،
التي اغنت أسرته ، ومن ثم ادى به تطوافه بين المتاحف
الى التشبع اكثر فأكثر بروح الفن الاصيل ، رغم
انه لم يتلق فنانسان تعليما كافيا في فن التصوير الزيتي
ولم يبدع في تلك المرحلة أي لوحة تستحق الذكر ،
ولكنه خط اثناء اقامته في لندن بعض الاعمال نقلا عن
بعض المناظر التي اصابته هوى في نفسه .

لقد ادرك اخوه [تيو] من أمره مالم يكن هو نفسه
بالذات ليدركه ، ولحظ بسرعة خاطفة ماتخفي رسوم
فانسان من عبقرية كامنة ، فنصحته منذ بأن يرسم
ويرسم . . . فعمد الى تقليد بعض لوحات [ميه] .
كان همه منصبا بوضوح على نقل المشاهد التي
تقع صدفة تحت بصره ، وطفق يرسم ويصور الام
الناس الذين عايشهم وشاظرهم اعمالهم وهمومهم
وحياتهم اليومية القاسية .

رسم العمال الفقراء ، والاطفال المتشردين ، وكان
[ميه] نعم المعلم له ، والموجه ، فهو كذلك عاش
البؤس ، وكابد الضيم ، ثم خلد ذكره بعد مماته .

عاد فانسان الى أبيه القس ، فلقى منه كل عون
وتشجيع للمضي في نهجه الجديد ، ولم يعارضه في
تحقيق حلمه ، ليصبح رساما مادام قد اختار هو

بنفسه ، وبمطلق حريته هذا الطريق ، الا انه اوصاه
بأن يظل آمينا على اداء رسالتا راتقان فنه ، وكان
لا بد له من معلم ، فدلّه على ابن عمه [الموف] الرسام
المعروف الذي اعطاه دروسا اكااديمية في هذا الضرب
من الفنون .

بيد ان مرحلة الطمأنينة والسلام في نفسه لم تدم
طويلا ، ففرق من جديد في ظلام دامس نتيجة حب
آخر خائب . .

وليس غريبا ان تنفر النساء من حبه، فلا يشعرون
نحوه بأي ميل او عاطفة ، ويقفن منه موقف الضجرات
ذلك انهن يلمسن لم فيه الا انسانا مختلا ، وواعظا
بروتستانيا - سمجا مملا، غير مؤهل لان يصبح خطيبا،
او رساما ، فقد كان في نظرهن تافها ولم يؤت أية
موهبة طبيعية ليحتل أية مكانة مرموقة في المجتمع !



فلاحة



زهور

ولسنا نستطيع الجزم بما جبل عليه من شكل وتقويم ، فالرسوم التي خلفها لنا هو بالذات بريشته عن صورته ، لا توحى بأنه كان على شيء من حسن الخلق والتكوين .

وثمة حادثة تؤكد ما كان عليه من شذوذ ، تلك هي حادثته مع ابنة عمه [كي] ، اذ أفزعها أشد الفزع ساعة أن وضع يده فوق لهب المصباح وقال انه لن يرفعها ما لم تأت لتحدث اليه !

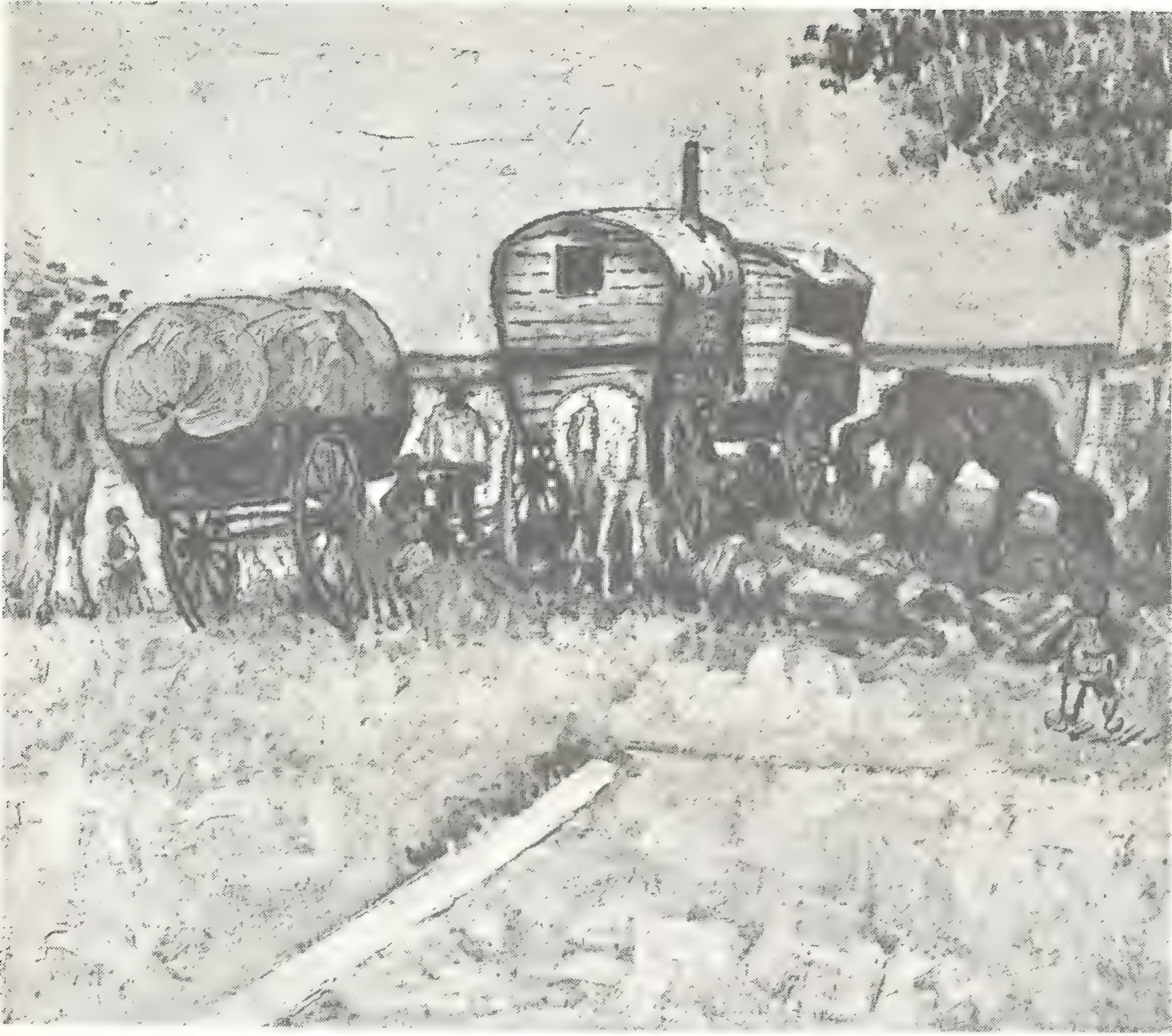
وهرب ذات يوم من مؤئل الاسرة وانضم الى جماعة الرسامين في « لاهاي » ، ولكنه ما لبث ان انصرف عنهم ، اذ أحس بأنهم من الفنانين الكلاسيكيين - الاكادميين جدا - فلم يرقه فنهم التقليدي ، الا انه عمد الى تقليدهم بعض الشيء ، واضطر الى رسم لوحات يمكن ان تطرح للبيع في الاسواق بأثمان زهيدة ليحصل على شيء من المال ، يسد به رمق احدى المومسات التمسعات التي التقطها من الشارع على احد الارصفة وجعل منها خلية له ، وظل معها على هذه الحال زهاء عشرين شهرا ، الى ان جاء شقيقها وانقذها من بين يديه .

لقد بلغ [فان غوغ] سن الثلاثين ولم يتفتح عقله عن شيء يستحق الذكر ، اذ لم يعرف الاستقرار في يوم من ايام حياته الهاربة ، بيد أن الغليان الذي كان يعمور في داخله قد تفجر على حين غرة عن فن ينطق بعبقريّة فذة ، كان لا يزال مقيما في « لاهاي » يعاني من المرض والقنوط ، ويسير منحدرًا نحو الهاوية ، وكان يعمل محاولا تقليد تقنية المشاهير من الرسامين امثال [فرانز هالز] و [رامبرانت] ولا ينفك عن الكتابة الى أخيه [تيو] ، وقد بعث اليه بمجموعة من الرسائل تعتبر اليوم بحق من روائع الادب الذي يمتاز بحساسية شديدة التأثير في النفوس .

ومرة اخرى عاد الى أبرشية والده الذي أصبح راعيا لكنيسة [نيون] بالقرب من [ايندهوفن] . وهناك ، ولاول مرة ، بدأ يتلمس طريقه الذي طالما ضل في العثور عليه ، فجاءت رسومه في هذه المرحلة ذات طابع خاص متميز ، قاتم عابس مكفهر ، وبدت كصور حقيقية للبلد الذي كان يعيش فيه .

ولو اننا عرفنا ما كان يحيط به في تلك الحقبة من الزمن من أطياف قاتمة ، وما كان يشده الى قوى مظلمة ، لما وقفنا اليوم مشدوهين أمام رسومه كلوحة [الحذاء] ولوحة [أكل البطاطا] .

لاجرم انه جاء بفن لا بهجة فيه ولا جمال ، ولا يشبه شيء فن الانطباعيين الذين اتحفوا عصرهم بروائع الصور الجمالية التي تنطق الوانها بأبدع المظاهر الخلاقة ، ولكنه ما لبث ان تعلم الشيء الكثير من مؤسسي المدرسة الانطباعية ، ومن تحف (شارل بلان) ومن



في الكريف

دورا بارزا في مصر [غوغان] و [سيزان] و [فان غوغ] نفسه .

لقد عمل فانسان بنصيحة معلمه ، فاستعمل المزيج الفاتح الصافي في توزيع ألوانه وصياغة لوحاته ، وانكب على عمله الجديد بلا كلل ولا ملل ، فآثر جهده أطيب الثمرات ، ففي أثناء إقامته في باريس اتحف عالم الفن ببعض زوائعه ، كان شعورا خفيا قد انتابه آنذاك بأنه لن يعمر طويلا ، وأن أجله المحتوم قد دنا ، أو أنه أوشك ، قاب قوسين أو أدنى من العدم .

لم يتح له بيع لوحة واحدة من لوحاته التي رسمها في باريس ، إلا أن تاجر اللوحات الصغير [تانفي] قبل تكريما بعرض بعض هذه اللوحات في دكانته الكائنة في حي مونمارتر .

كانت تلك المرحلة من حياته صاخبة مضطربة ، إذ توثقت عرى الصداقة بينه وبين غوغان [الذي كان يشبه في عبقريته المجنونة إلى أبعد حد] ولولا أن شقيقه كان يمدّه ببعض المال لقضى نحبه جوعا ،

ألوان دولاكروا الصارخة والديناميكية .. كان شقيقه (تيو) لا يزال يعمل مستخدما لدى تاجر اللوحات [غوبل] في باريس ، وقد كتب إليه مرة بنصحه بأن يوضح [مطشته] أكثر ، ولكن فانسان رافض ذلك .

ولما توفي والده جذبته باريس إليها ، فكانت مرحلة أخرى من مراحل التيه بالنسبة إليه ، وحط وهو في طريقه إليها في [أنفر] حيث استهواه مرفأها الذي كان يلتقي السفن الفاخرة من الشرق ، فتلقى عنده بمراسيها ، حاملة المنسوجات ذات النقوش اليابانية الغريبة الأشكال .

ثم حل في باريس ، وراح يقضي وقته بالتجوال في متحف اللوفر ليمتع الطرف ويتأمل روائع الفن الخالد ، وكانت نقطة التحول الأخرى في مسيرة [فانسان] عندما التقى بأخيه [تيو] في باريس ، وعرفه على أساطين الرسامين أمثال (مونيه) و [دوغا] و [سيسلي] ، وخاصة بالفنان [بيسارو] الذي لعب



وجه فتاة



فلاحه صغيرة

وهذا ما جعل فن فان غوغ يهزمشاعرنا ويخطف ابصارنا حتى اليوم .

لقد غيرت باريس مجرى حياته، ولكنه ظل يستلهم من طبيعة العنف في داخله تلك الالوان الحمراء والصفراء والزرقاء المتأثرة بانعكاسات الانوار التي استأثرت بفنه، فيحسب من يراها انها تستحق لوحاته سحقا .

في عام ١٨٨٨ ، ولما ابحر الى (آرل) شرع بالعمل بجدة ونشاط ، وفي خلال شهر واحد انتج (١٢) لوحة وصورة تستحق كلها الدراسة وامعان النظر ، منها [جسر ليفي] و [درب اللبلاب] و [المقهى الليلي] ثم ذلك الرسم الذي عرف باسم [عباد الشمس] حيث سكبت ريشته عليه كل ما في الشمس من وهج الاقليم وحرارته .

ولم ينقطع عن الكتابة الى اخيه ، والى صاحبه (غوغان) الغريب الاطوار ، وكان شديد الإعجاب بهذا الاخير ، وقد ألح عليه كثيرا لينضم اليه في اقليم (بريتانيا) ليرسما معا ما يروق لهما ، وبعد تردد قصير قبل الدعوة .

وهناك حدثت المأساة المعروفة : اذ ادت مواقف العنف بين الصديقين الفنانين وكلاهما فذ غريب الاطوار ، الى ان عمد فانسان الى قطع اذنه ، وقد اهداها الى المومس الاخرى التي هام بها عربونا لحبه وغرامه الفائق !

ادخل فانسان مستشفى [آرل] بفضل المسعى الذي بذله من احله الصانع (رولان) الذي خلده في لوحته المشهورة ، ثم اخرج من المستشفى ، وعاد الى مزاوله فنه ، فصور الطبيعة الصامتة ولعل من أشهر

تري ما قول اولئك النقاد في عصره الذين نادوا بانحدار الفن الانطباعي وانحساره ، لو علموا ما صادفه فيما بعد فن (سيزان) و (رينوار) من تقدير واعجاب ، وما لقيته تحفهم المنقولة عن الطبيعة في الاقاليم والارياف من تذوق وتفهم من جمهرة الهواة والنقاد انفسهم ، ترى ما قولهم فيما ابدعته ريشة (غوغان) فيما بعد ، اثر هروبه الكبير الى الجزر البدائية النائية ، وما خلفه من اثار فنية مذهشة ، وما قدمه كذلك [سورا] من بدائع ، وما خلد [لوتريك] من اوجه باريس المشرقة التي اختفت اليوم من الوجود .؟؟

لا ريب ان هذا الفنان الهولندي ، الصامت الحزين ، والكاسف البال ، والمفرط في الالم والحساسية ، كان من اعظم هؤلاء الاساطين عبقرية وفنا وشفافية ، لم ينس (سيزان) ان قال له مرة :

- فان غوغ انك ترسم كالمجانين !

وهذا ما يؤكد وجود صلة قوية ما بين العبقرية والجنون ، على بعض المستويات ، عند بعض ذوي الادمغة المختلفة ، وان ما قدمه فانسان طيلة حياته - ولاسيما في مرحلته الاخيرة بعد خروجه من المصح - يعتبر من الآثار الفنية المتميزة بطابع خاص نابع من مركب نفسي فريد من نوعه ، وصادر عن قدرة خارقة على الابتكار ، وبصيرة نقاذة الى اعماق اعماق النفس البشرية ، الامر الذي يدعو الى الدهشة والتأمل وامعان الفكر .

ولعل خير مصداق على صحة هذا الراي القائل بوجود صلة ما بين العبقرية والجنون ، ما شهدناه في انتاج [فان غوغ] في اواخر ايامه .



فلاحان في الحقل

قائما حتى الآن يسمى باسم صاحبه [رافو] الذي سمح له بالرسم في الصالة الخلفية منه .

كان (فانسان) في تلك الفترة يخرج الى الخلاء والى الطبيعة ليرسم ما يشاهد ، ويحس بكل ما من حمية ، كذلك رسم في الوقت نفسه لوحات لوجوه معينة ، فصور ابنة مضيفه صاحب المقهى ، وسميت هذه اللوحة [المرأة ذات الرداء الازرق] وهي اليوم مفخرة مجموعة فنية اميركية ، كما رسم لوحة الدكتور [غاشيه] وابنته عازفة الكمان .

ولم يكن الاناس الطيبون الذين استضافوه ، جاهلين انه رجل مريض وانه خارج من مصحة للأمراض العقلية وسبق وقضى فيها عدة اشهر ، الا ان القلق انتابهم ذات ليلة عندما تأخر فانسان عن العودة الى غرفته في [العلية] وعهدهم به لا يتأخر عن الموعد المحدد للعشاء .

وقف صاحب المقهى وافراد اسرته على عتبة النزل ينتظرون عودته ، وكان ذلك مساء الاحد وفي ليلة من ليالي تموز التي اشتد حرها ، وبعد برهة من الانتظار

لوحاته في تلك المرحلة من عمره [الرجل ذو الاذن المقطوعة] .

عاد (غوغان) الى باريس ، وتزوج شقيقة [ثيو] ، اما هو فقد ظل وحيدا في عزلة قاتلة ، وقد بدا يشعر آنذاك بأنه يعاني فعلا من الجنون والانهيار ، وانه لا شفاء له مما حل به من داء ولا علاج ، ولذلك طلب هو بالذات دخول المصح في [سان ريمي] ، وفي هذا المصح لقي كل عناية ، وظل يعمل بلا كلل ولا ملل ، وقد صور المصح وما فيه من فوضى من مرضى العقول في احدى لوحاته بشكل يدعو الى الاعجاب والتقدير ، وكان يسوده نوع من الطمأنينة ثم لا تلبث ان تتلاشى عندما نتابه النوبة المفاجئة .

لم يتخل اخوه [ثيو] عنه في مصابه وهو يجتاز اصعب مرحلة من مراحل العمر ، الشوط الاخير ، فعرضه على طبيب نفساني كان من المعجبين بآثار الانطباعيين من الفنانين ، امكنه من السهر عليه ورعايته وعمل على انقاذه من المصح والانتقال به الى (افر سور واز) وهناك سكن في غرفة علوية فوق مقهى لا يزال



وجـد شاب

لم يحضر تشييع جثمانه سوى نفر قليل من الناس ، وبعد أن ووري في مثواه الأخير ، طلب شقيقه [ثيو] إلى الرجلين اللذين بذلا كل جهد مستطاع للعناية به ، والسهر عليه ، في أيامه الأخيرة ، وهما صاحب المقهى والطبيب ، أن يختارا ما يشاءان من رسوم أخيه الراحل ، فرفض (رافو) أخذ شيء منها ، إذ لم يكن لهذه الرسوم في نظره أية فائدة أو ثمن ، ولا يود أحد من الناس مشاهدتها ، أما الدكتور [غاشيه] فقد قبل الهدية عن طيب خاطر ، وحصل على عشرات اللوحات من الرسوم الخالدة على الرغم من أنه كان يعلم أنها لن تباع ولن تشرى .

والآن يعرض في متحف اللوفر عدة لوحات من ابداع (فانسان فان غوغ) ، ومنها اللوحة الرائعة المعروفة باسم [كنيسة أوفر] ، وهي وحدها كفيلة لتجعل اسم (فان غوغ) في عداد الخالدين .

المشوب بالتوجس والقلق على مصيره ، ظهر لهم وهو منكفي على نفسه ، محدودب الظهر ، ويده على صدره ...

انهالوا عليه بالاسئلة ، ولكنه لم يجبهم بحرف واحد ، وتابع صعوده إلى غرفته متعثرا وجيلا ، فاقتفى [رافو] أثره إلى أن بلغ غرفته ، فشاهده يمزق قميصه ، ويكشف عن صدره ، ورأى ثقباً صغيراً في صدره ينزف دماً . لا ريب أنها طلقة مسدس .

وهب صاحب المقهى على الفور لاستدعاء الطبيب [غاشيه] ، ولما هرع هذا إلى مكان الحادث ، وفحص فانسان على عجل تبين له أنه أصيب بنزف داخلي وقال : لم يعد ثمة أمل بالنجاة ! .

ظل [رافو] الطبيب القلب ساهرا على الفنان المنكود طول الليل ، إلى أن جاء أخوه [ثيو] ، فلفظ فانسان فان غوغ أنفاسه الأخيرة بحضوره ، وكان ذلك في ٢٩ من شهر تموز (يوليو) عام ١٨٩٠ .

فرانسيסקو غويا

بشير زهدي

ويرى كثير من مؤرخي الفن ان السنوات الاولى من حياة (فرانسيסקو غويا) تكاد تكون مجهولة ، ولكنها مع ذلك لا تختلف كثيرا عن حياة امثاله من مواطنيه ، وهناك بعض الذكريات التي نقلها عنه صديق طفولته (زاباتيه) ، ويبدو انه تلقى دروسه الاولى على يد الاب اليسوعي (يواكين) الذي لاحظ ميله الى الرسم ، فشجعه على تنمية هذه الموهبة الفنية .

وفي السنة الرابعة عشرة من عمره التحق (فرانسيסקو غويا) بمرسم (خوسيه لوزان مارتينيز) في مدينة (سرقسطه) ، وكان لهذا الفنان نفوذه ، وفي هذا المرسم تعرف (فرانسيסקو غويا) على زملائه (فرانسيסקو بايو) وشقيقه (رامون) و (مانويل) . يبدو ان (فرانسيסקو غويا) كان يتمتع بقوة جسدية يحسد عليها وثقة بالنفس كانت تدفعه الى اثارة الآخرين ، حتى انه مرة بشجار دموي اسفر عن اصابة ثلاثة اشخاص من خصومه باصابات بالغة ، فاضطر على الفرار الى مدينة (مدريد) عام (١٧٦٥) بعدما ساعده صديقه (رامون) بما يملكه من نقود قليلة .

غويا في مدريد :

وصل (غويا) الى مدينة (مدريد) ، فألقى بنفسه في حياتها الصاخبة ، وقد جعلته خصائصه موضع اعجاب مصارع الثيران الشهير (دون كوستيلارس) الذي ضمه الى فرقته .

وهناك من يؤكد على اهمية انتقال (غويا) من مرسم (خوسيه لوزان مارتينيز) الى اكااديمية (سان لويس) .

يعتبر (غويا) احد الفنانين الذين اهتم بدراسة حياتهم كثير من المؤرخين ، واذا كان الفهم الجيد لانتاج فنان ما ... يكون احيانا من خلال صلة فنه بحياته ، ومنعطقاتها ، وما تجسده من ملحمة الانسان الملتزم بقضايا مجتمعه ، وما تفسره من اسباب شهرته التي اجتازت حدود بلاده وعصره ، وجيله ، اصف الى ذلك تأثيره في فناني المدارس الفنية المختلفة ... فلنستعرض بايجاز حياة الفنان الكبير (فرانسيסקو غويا) ...

السنوات الاولى من حياة غويا :

عندما تزوج (دون خوسيه) من الفتاة ١ دونيا جراسيا لوسينت سلفادور) في ٢١ ايار ١٧٣٦ ، انجبت له ستة اولاد خمسة منهم في مدينة سرقسطه الاندلسية : اما (فرانسيסקو غويا) فقد ولدته في ٣٠ آذار عام ١٧٤٦ في قرية (فويند تودوس) قرى (الراجون) التي تبعد نحو خمسين كيلو مترا عن (سرقسطه) . لم يكن هناك وقتئذ من يتوقع أن يكون لهذا المولود السادس الصغير شأن كبير في تاريخ الفن .



غويا بريشته



بائعة الدب

كان (غويا) فتى. يتدفق حيوية ونشاطا وطموحا وكان يحلم بالانصراف الى ابداع رسوم يفرغ فيها كل حماسه ، ويصب فيها كل انفعالاته ، ويعبر بها عن افكاره ومشاعره ، وهكذا كان (غويا) في (مدريد) تدغغه احلام الشباب وشهرته الفنية في المستقبل . وكانت (اكاديمية سان فرناندو) تجري مسابقتها مرة واحدة في كل ثلاث سنوات ، فتقدم اليها (غويا) عام (١٧٦٣) ولكنه لم يفز فيها ، فتقدم للمسابقة من جديد عام (١٧٦٦) دون جدوى ، فكان لهذا اثره الذي جعله يقرر السفر الى (ايطاليا) على نفقته الخاصة ، واذا كان صديقه (رامون بايو) قد فاز بالجائزة الاولى في هذه المسابقة في حين ان (غويا) قد فشل فيها من جديد فانها كانت تجربة مفيدة بالنسبة للشاب ، لانها دفعته الى مضاعفة جهوده الفنية ، وقد تساءل بعضهم فيما اذا كان (غويا) قد توقف في فرانساهو في طريقه الى ايطاليا .

غويا في ايطاليا :

اغتنم (غويا) فرصة سفره الى ايطاليا ، واقامته فيها ، فأخذ يتجول في متاحفها ، ويتأمل في مبانيها التاريخية ، ويتوقف طويلا أمام روائعها الفنية . وفي الواقع ، بدأ (غويا) يرسم بشغف ولهفة مواضيع مختلفة جذبت الانظار ، ويذكر مؤرخو الفن انه كان ممن اقتنوا بعض رسومه ، (سفير روسيا) في روما الذي اقتنى لوحين تجسدان (حياة المرح والفرح في قرية اسبانية) ، وقد تطرق حديث ذلك السفير الروسي مع الفنان الاسباني (غويا) الى فكرة دعوته للعمل في قصر الامبراطورة (كاترين) .

ووصلت شهرة الفنان (غويا) الى الفاتيكان الذي عهد اليه برسم لوحة (البابا كليمنت الرابع عشر) ، وسافر الى المناطق الشمالية من ايطاليا في اواخر عام ١٧٧٠ ، فاتيحت له فرصة الاشتراك في مسابقة (اكاديمية بارما) ففاز فيها بالجائزة الثانية ، وكان الموضوع الذي تقدم به يمثل (هانيبال المنتصر يتأمل من جبال الالب جمال ريف ايطاليا) .

ولكن يبدو أنه كان وقتئذ لا يزال متصفا بصفات الخشونة وطيش الشباب أحيانا حتى قيل انه القي القبض عليه بتهمة تحريضه راهبة على الفرار من الدير ، مما جعل السفير الاسباني يتوسط له لدى السلطات المحلية فاطلق سراحه ، وزوده السفير بكتاب توصية الى الفنان (رافائيل منجز) للافادة منه كرسام .

عودة غويا الى سرقسطه :

في اواخر خريف عام ١٧٧١ عاد الى (سرقسطه) ليتلقى عدة طلبات فنيه منها :

- تزوين بازيليك سيدة بيلار : ويذكر الاب (توماس لوبينر) من دير (اولاداي) في سرقسطه



من أهول الحرب - انهم يقتلون بلا سبب

الثالث) الذي كان مهتما بفن وصناعة السجاد الجداري ومتذوقا لجمالية (روائع الطنافس) ذات القيمة الفنية تغطي جدران قاعات القصور، وكانت رسوم تلك الطنافس متأثرة بتقاليد فرنسية وفلمنكية، وتسودها مواضيع تمثل (الغزل) و (الالعب) و (الربيع) و (القطاف) وغيرها، فبدت (رسوم غويا) كقصائد طويلة زاهية بألوانها، وتميزت بالفهم العميق للحياة الشعبية مما جعلها بمثابة قطع سمفونية رائعة تحكي للعين قصة الحياة الأسبانية في القرن الثامن عشر.

تعاون الفنان (غويا) في هذا العمل مع (رافائيل منجز) في أبداعه رسوم السجاد الجداري حتى ١٧٩١، وقد نفخ (غويا) حياة جديدة دبت في فن (التصوير الأسباني)، الذي بدأ وكأنه كان مصابا في

الاعمال الفنية، التي أبداعها (غويا) في عام ١٧٧٢، حتى عام ١٧٧٤ وما تمثله لوحاته الفنية من مشاهد من (حياة السيدة العذراء) التي نالت تقدير الكهنة، وقد ترك (غويا) في هذا الدير أجمل ما أبداعه فن التصوير الجداري الأسباني.

وكان للزواج من الفتاة (خوسيفا بايو) - شقيقة الفنانين الثلاثة من أصدقائه - أثر كبير في دعم مركزه الفني، وتوثيق علاقاته بأصدقائه الفنانين من أسرة (بايو) فانتقل مع زوجته إلى مدريد في عام ١٧٧٥. وبواسطة مساعي أشقاء زوجته ولاسيما (فرانيسكو بايو) بدأ عام (١٧٧٦) تعاونه الفني مع (رافائيل منجز) الذي كان معمله المختص بصناعة السجاد يقوم بتزيين جدران القصور الجديدة، ولاسيما (الباردو) و (الاسكوريال) في عهد الملك (شارل



من أهوال الحرب - يقاتلون كالوحوش



من أهوال الحرب - ادفن القتلى واصمت.



من أهوال الحرب - مجموعة من القتلى



من أهوال الحرب - الحقيقة
ماتت

وعربة منطلقة وسط سوق مكتظة بالناس ، وقد رفع (الحوذي) سوطه بحركة تقليدية معبرة ، بينما ركب ثلاثة خدم وقوا خلف العربة وظهر الناس وهم يتابعون انطلاق العربة .

وحين اطلع الفنان (غويا) على عمل من أعمال الفنان الاسباني (فيلاسكيث ١٥٩٠-١٦٦٠) وأتيحت له فرصة اكتشاف هذا الفنان الاسباني ، تأثر به ، وظل يعتبر نفسه متأثرا بكل من الفنانين (فيلاسكيث) ... و (رامبرانت) و (فراجونارد) .

غويا ينعم بالشهرة :

كان كل ما كان يحلم به (غويا) من ابداع فني وشهرة اجتماعية قد تحقق له ، فقد انتخب عضوا في الاكاديمية الملكية (سان فرناندو) عام (١٧٧٩) وذلك باجماع الاصوات ، وكان موضوع لوحته (المسيح على الصليب) كما بدأ يتلقى الطلبات الفنية للكنائس وغيرها وأخص بالذكر منها (بازيليك بيلار) التي أنهى لها رسما في شباط عام (١٧٨١) كما قدم بعض الرسوم التخطيطية التي تجسد الايمان والاحسان والبصير . أضف الى ذلك رسوم (كنيسة سان فرانسيسكو) ومن أهم مواضيع هذه الرسوم (القديس برنار) .

الماضي بالركود والجمود ، مما جعل المثقفين يستقبلون انتاج (غويا) في مدريد بلهفة وتقدير ، لانه أسهم فعلا في بعث الحياة الفنية من جديد ، ورفد (الفن القومي) بجمالية جديدة بعد سيطرة الفنانين الاجانب مثل (تيبولو) الايطالي وغيره .

وكانت تصاميمه تعبر عن (الحياة الشعبية) المتميزة بمشاهد المرح والفرح التي تطبع الحياة اليومية في اسبانيا بطابعها ، وكان من نتائج تقدير المجتمع الاسباني لفن (غويا) تحسن حالته المادية . وكان يقص (قصصا مثيرة) بالالوان الزاهية ، متحدثا عن مختلف ميادين الحياة الشعبية الاسبانية من مناظر تفيض رقة ومشاهد رقص شعبي ومرح اجتماعي ، وفرح انساني ونزهات جميلة ، ومواكب مختلفة ومقابلات عاطفية ... وهكذا فقد تميزت رسومه بالقدرة على استخدام (اللوحة كالمرح) يعرض عليه مسرحية كاملة بخطوط مدروسة ، والوان منسجمة وحيوية انسانية متميزة ، كل ذلك مما جعل بعضهم يطلق على غويا اسم (رسام الحياة الشعبية) . هناك غسالات وهن في فترة استراحة بعد مضي نهار العمل ، يظهرن جالسات تحت أغصان شجرة ، وقد مالت احداهن برأسها نحو صديقتها في اغفاءة ، ومضت الاخرى تداعب صديقاتها بمرح .

وأُتيحت للفنان (غويا) فرصة تقديمه للملك (شارل الثالث) والعائلة المالكة مما أثار الرضى في نفس (غويا) الذي عبر عن شعوره في رسالته الى صديقه الحميم (مارتن باتيه) ، ولكن وفاة والده عام ١٧٨١ وما تركه من أثر تحدث عنه (غويا) في رسالته الى صديقه (مارتن) بقوله :

« انني بدون قوة . وأعمل قليلا » .

ويُفسر لنا مرحلة أزمة نفسية لها نتائجها على عمله الفني ، ولكن غويا استأنف نشاطه الفني وبدأ بإبداع (الصور الشخصية) تلبية لرغبات أبرز شخصيات المجتمع ، ومن تلك الصور الشخصية :

— الكونت (فلوريدا بلانكا) الذي كان يدعمه ويؤيده وايزابيل دي فرانيزو وكان المهندس المعمار رود ريجوز من أوائل المعجبين بفن (غويا) ، وهو الذي قدمه الى الامير [سان لويز] ، شقيق الملك (فيليب الخامس) .

وفي هذه الفترة التي كان فيها (غويا) ينعم بالشهرة والمجد الفني ، كان يشعر بأنه محاط بأصدقاء ذوي نفوذ كبير يعبرون له باستمرار عن كل تقدير وعطف وكان في مقدمتهم (فلوريدا بلانكا) والمهندس المعمار (فنتورا) و (خوبيلانوس) و (كامبو مانيس) و (موراتين) وغيرهم .

وبعد ما كان (غويا) يشعر بالحزن الشديد لفقده لأولاده أخذ يمتلىء فرحا بولادة ابنه (خابيار) الذي بقي الوحيد على قيد الحياة .

وأخذ الفنان غويا يتابع رسم (الصور الدينية) الكبيرة التي تمثل المواضيع الدينية المختلفة وصور القديسين ، كما تابع رسم الصور الشخصية لعائلة (أوسونا) الشهيرة ، ولبي طلب (مصرف سان كارلوس) ، وفي عام ١٧٨٥ عين الفنان غويا نائبا لرئيس الاكاديمية الملكية (سان فرناندو) ، كل ذلك أسهم في جعل الفنان (غويا) ينعم بالمجد الفني والثروة المالية التي تحدث عنها في رسالته الخاصة الى صديقه (مارتن) في (١) آب ١٧٨٦ ، في هذه الفترة التي فتحت له كل أبواب الحياة الاجتماعية والاعلامية والثقافية التي أسهمت فعلا في زيادة شهرته وتألقه في المجتمعات ، حتى أنه أصبح (رسام البلاط) رسميا عام (١٧٨٦) ، ويكفي لبيان تألق (غويا) في المجتمعات أن نذكر تقدير بعض مؤرخي الفن لعدد صور أبرز شخصيات المجتمع بنحو مائتي لوحة فنية .

وعندما سافر (غويا) مع زوجته الى (فالانسيا) من أجل الرسم انتخب عضوا في أكاديميتها ، ولئن مات الملك (شارل الثالث) في نهاية عام (١٧٨٨) فان الملك الجديد (شارل الرابع) ، الذي ارتقى العرش الاسباني عام ١٧٨٩ ، اهتم بالفنان (غويا) ومنحه

لقب فني ، وعامله مع بقية أفراد العائلة المالكة كصديق في فترة تتطلب تصوير العائلة المالكة .

وازدادت شهرة الفنان (غويا) كمصور الصور الشخصية لأبرز شخصيات المجتمع وسيداته وأطفاله ، ولكن الفنان (غويا) اتخذ لنفسه أسلوبه الفني الخاص اذ لم يكن يرسم الشخص محاطا بمظاهر حياته اليومية ، كأسلوب الفنان (فيلاسكيث) وانما اهتم (غويا) بالصور الاخلاقية للانسان ، واذا كنا نجد في ملابس الاشخاص ما يوحي بأزياء وأذواق نهاية القرن الثامن عشر ، فانه ليس هناك ما يحيط بالشخص أو يوحي بنمط حياته ، وهكذا فقد أبعد (غويا) كل ذلك من لوحاته وركز اهتمامه على الشخص نفسه ، فعلمه بذكائه الى استجلاء كل ما هو غامض على الآخرين ، وذاتي باطني في الشخص ، حتى يخيل للمرء ان الفنان (غويا) قد جعل من نفسه (محلا نفسيا) ماهرا وقادرا على التعبير عن الباطن ، بما تفيض به ملامح الوجه ، وما تنطق به العينان ، فكان (غويا) كمن يعتبر (الوجه مرآة الروح) مما يجعل (رسم الصور الشخصية) من أصعب ميادين التصوير لانه يتطلب المعرفة والخبرة والمهارة والقدرة على التعبير بملامح الوجه عن حياته الباطنية وانفعالاته النفسية . وكان القيام بذلك يتطلب من الفنان (غويا) جهدا كبيرا ، ويجعله يبدو وكأنه في صراع نفسي مع نموذج الراغب في تصويره صورة شخصية له ترضيه بما تتضمنه من عناصر تشبع غروره ، وتؤكد ظهوره ... في حين أن الفنان (غويا) كان حريضا على ابداع صورة ذاتية للشخص تبرز فيها أخلاقيته وحقيقته ، لهذا كان لابد للفنان غويا من النفاذ الى ما وراء الشعور لاكتشاف (الذات) ورؤية طبيعتها الحقيقية في الأعماق ، وتحليل ملامح الوجه وتفصيلها ، وإزاحة ستار المظاهر التي تحجبها عن أنظار الفنان ، وان هدفه هو اكتشاف الحقيقة وطبيعة الانسان الحقيقية ، ومن أهم هذه الصور الشخصية التي أبدعها :

— صورة الملك شارل الثالث بملابس الصيد ، وصورة الملك شارل الرابع والملكة ماري لويزا ، وصورة دون لويس ، والماركيز سولانا ، والدوق والدوقة أوسونا والأدهما وهناك صور (الاطفال) تجسد الرقة والبراءة وتثير الفرح مثل : صورة الطفل (ما نويل أوسوريو) .

غويا وأزمته المرضية والنفسية :

كان من نتائج رحلة الفنان (غويا) الى (اشبيلية) ، عند صاحب المجموعات الفنية (سيباستيان مارتينز) ، في خريف عام (١٧٩٢) أصابته بمرض غريب مجهول



الاعدام في الثالث من آيار

في ضوء القمر ، فمدت هذه المرأة يدها لتنزع من فم ذلك الانسان المشنوق الاسنان التي تعتبرها تعويذة ضد الموت ، لأن من الخرافات السائدة ، أن قطعة من جسد انسان محكوم بالموت تحمي من الموت ، في عصر كان للساحرات دور كبير ، وكان السحر احد مبادئ ثقافة ذلك العصر .

— عجوز تتجمل امام مرآة حتى الموت :

وتعكس المرأة علامات وملامح شيخوختها ، وقد أخفت وصيقاتها بأيديهن ضحكاتهن ، ترمز الى الانسانية المتمثلة في عجوز متصابية .

— الصعود والهبوط :

يبدو رجل متدثرًا بملابس نفيسة وثمينة وقد أطبقت عليه (يد القدر) بقوة ، وطوحت به عاليًا نحو السماء ، انها لوحة رمزية تجسد خداع الدنيا وقساوة القدر والاماني الخداعة كالسراب .

جعله شبه مشلول ، ومصابًا بالصمم تمامًا ، فأدى ذلك الى انقطاعه عن المجتمع متأثرًا بأزمته المرضية وخطورتها ، وصدمته النفسية ومعاناتها ، مما أثار جوّ الحزن والكآبة في حياته ، فانعكس ذلك كله في أعماله الفنية التي سادتها ألوان مظلمة توحى بالكآبة والطابع المأساوي والحس التراجيدي والنظرة التشاؤمية والمخاوف الوهمية .

ان مجموعة الحفر الفنية المعروفة باسم (نزوات) لا مثيل لها في تاريخ الفن العالمي ، وتعتبر فعلاً غريبة عن الفن الاسباني المرح وتقاليده وعاداته ، ففسى لوحاته هذه امتزج الواقع بالخيال ، وفاضت بتأملات في عالم الخيال والوهم والنقد الجارح لمظاهر الحياة الاجتماعية من استغلال وشراسة وخبث ومكر ودهاء ، وقد أنهى (غويا) رسم هذه المجموعة الهامة من الحياة الباطنية في عام ١٧٩٨ ، وهكذا نرى الى جانب لوحات تمثل (الموكب) و (ثيران القرية) و (مشفى المصابين بالأمراض العقلية) لوحات أخرى مختلفة مثل لوحة :

— البحث عن تعويذة :

تبدو امرأة متسللة الى مكان نصبت فيه مشنقة



تصميم سجادة - المظلة

كان الفنان (فيلاسكيث) رسم عارية فانها تمثّل ربة الجمال (فينوس بيدها مرآة) كاحدى ربّات الميثولوجيا .
غويا الفنان الملتزم بمجتمعه :

كان (غويا) صديقا للأحرار المصلحين الذين كانوا مبعدين عن السلطة منذ عام (١٧٩٠) خوفا من وصول شرارة (الثورة الفرنسية) الى الاراضي الاسبانية .
كما كان (غويا) عدوا لـ (جودوي) الذي كان صديقا للملكة ، اصف الى ذلك نفوره من (محاكم التفتيش) ، ونقده للكهنه وتصرفات بعضهم .
وكان (غويا) ممن يطالبون بالاصلاح ، ويحقد بالفطرة على الغزاة والمحتلين ، وكان يشعر بأزمة وطنه تمزقه معاناتها حزنا والما .

سافر الفنان غويا الى مدينة (سرقسطة) التي عانت حصارين حدثا عام (١٨٠٨) و (١٨٠٩) ، وكان شعوره العميق الصادق بالحزن الوطني والضياع الفكري مما اوحى له بتنفيذ عدة اعمال حفر تمثل (كوارث الحرب) ومشاهد تدين الجرائم المثيرة للخوف والرعب والاستنكار ، مما جعل اعماله الفنية هذه بمثابة (وثائق تاريخية) و (نداءات انسانية) و (صرخات مأساوية) لا تنساها اجيال البشرية عبر العصور التاريخية .

لقد اندلعت في عام ١٨٠٨ حتى عام ١٨١٤ حرب الاستقلال والتحرير الوطني ضد فرنسا وجيشها المحتل المعتدي في فترة ظهور ازمت واحداث سياسية وحربية مختلفة .

واذا كان لافكار الحرية والاحرار في أواخر القرن الثامن عشر صداها القوي في نفوس المثقفين الاسبانيين المتطلعين الى آفاق الحرية ، فان اكتشاف عدوانية الجيش الفرنسي الزاحف بقيادة الجنرال (مورا) قد أثار حماسة الشعب للبذل والفداء دفاعا عن الكرامة الانسانية والحرية الوطنية .

- رجل حزين :

أخفى وجهه بيديه قرب خفافيش سوداء قبيحة، وقد كتب على مقدمة منضدته عبارة تأملات العقل تولد مسوخا .

استأنف (غويا) نشاطه الفني بعد عودته الى مدينة (مدريد) وقدم الى الاكاديمية أحد عشر رسما عام (١٧٩٤) .

كما استأنف (غويا) تصويره لأبرز شخصيات وسيدات المجتمع عام ١٧٩٥ . وأخذ يتلقى طلبات فنية رسمية متعلقة برسوم جدارية لكنيسة سان انطونيو في ضاحية مدريد ، فزين قبتها عام ١٧٩٨ بمشهد البعث على يد القديس انطوان .

وتجدر الإشارة الى اللوحات الهامة التي ابدعها غويا وقتئذ مثل :

- صورة (ماريا روزاريو فرنانديت) عام (١٧٩٦) وصورة (لاتريينا) الممثلة الضاحكة المفضلة عند (دوقة إلبا) .

كما تجدر الإشارة بهذه المناسبة الى علاقة الفنان (غويا) ، بدوقة (إلبا) ، التي كانت تتمتع بالذكاء والدهاء ، وقد توفي زوجها عام ١٧٩٦ ، فدخلت (دوقة إلبا) حياة الفنان (غويا) كنموذج يرسمه ، وكصديق رافقها الى (سان لوكار دو بيراميدا) في الاندلس .

ولكن علاقة الفنان (غويا) بهذه الدوقة ما لبثت ان انقطعت وأوحت اليه برسم لوحة (حلم) .
وعندما توفيت (دوقة إلبا) عام ١٨٠٢ ، كان الفنان (غويا) مازال في أزمة الضياع ، وذهب بعضهم الى القول بأن لوحة المرأة العارية تمثل (دوقة إلبا) وتعتبر بمثابة صفة لكل المحافظين والمتزمتين ، وان غويا قام بتحويل قليل في ملامح الوجه لجعل الآخرين لا يتعرفون عليها بسهولة ، في حين أن الآخرين رأوا أن الفنان (غويا) رسم صورة (المرأة المتدثرة) بثوبها الجميل تلبية لطلب زوجها ، ولكن الفنان (غويا) احتفظ لنفسه بصورتها العارية معتقدا بأن الثوب لا يستر حقيقة الانسان وأخيرا هناك آراء مختلفة مثل رأي بيروتي الذي أكد بأن ملامح المرأة العارية لا تشبه مطلقا (دوقة إلبا) ، ومهما يكن من أمر ، فقد أثارت هاتان اللوحتان اهتمام مؤرخي الفن ، وتعتبران من أهم لوحات الفنان (غويا) التي رسمها عام ١٨٠٠ .

وتجدر الإشارة الى مركز المرأة في المجتمع الاسباني وتحرر بعضهن مثل (دوقة إلبا) من بعض التقاليد ، وتعبيرهن عن أعجابهن بمصارعي الثيران ، ومع ذلك، فانه يلاحظ عدم وجود العري في الفن الاسباني ، واذا

وهكذا فقد تحرر الشعب الاسباني في مايس عام (١٨٠٨) واستطاع ان ينتصر على القوات الفازية المعتدية بعدما اندلعت (ثورة اسبانيا) كثورة حرية واستقلال وتحرر من الغزاة الاجانب المحتلين ، فقضى الشعب الاسباني نهائيا على حكم (جوزيف بوناپرت) الذي كان شقيقه (نابوليون بوناپرت) قد عينه ملكا على اسبانيا ، فتحمل الشعب الاسباني التضحيات والقتل والدمار والخراب ثمنا لحقوقه الوطنية وامانيه القومية ، ومن اشهر لوحات (غويا) الوطنية :

— جنود من المستعمرين الفرنسيين يخطفون امرأة من زوجها بعدما قاموا بضربه وتقييده ، وقد أمسك احدهم بالزوجة المسكينة من كتفها ، وجذبها من شعرها بيده الاخرى ، وانكب عليها محاولا الاقتراب منها وتقبيلها ، في حين ان جنديا آخر قد بادر الى مشاركة زميله المجرم في اجرامه وحقارته .

— لوحة تمثل (مشهد قتل جماعي) .

— لوحة تمثل : (الجنود المستعمرون يطلقون

نيران بنادقهم على الفدائيين الاسبانيين) .

— لوحة تمثل : (المواطنون ينقلون جثث ضحاياهم الممزقة لدفنها في القبور) فكانوا بملامح الحزينة بمثابة (موتى تدفن موتاهما) .

— المواطنون الابرياء مشدودون الى الاعمدة وقد انهال عليهم المحتلون بالقتل .

— لوحة ٢ مايس ١٨٠٨ : تمثل هذه اللوحة تمرد الشعب الاسباني المناضل ضد مستعمره ، ومحتلي ترابه الوطني ، وقد قام أبناء الشعب الاسباني بالهجوم على القوات الفرنسية الاجنبية المعتدية ، والمحتلة ، فقدفوا بجنود المحتلين المرتزقة من ظهور جيادهم بشجاعة المؤمن بحقه ، وهووا بهم الى الارض ، وانهالوا عليهم طعنا فأوحى الفنان (غويا) بهذه اللوحة ببطولة الشعب وقوته بايمانه بحقه ، وتطلعه الى حريته ، كما أوحى بضعف المعتدي الفرنسي المحتل وهزيمته رغم كل امكاناته .

— لوحة ٣ مايس ١٨٠٨ : يبدو فيها الفرنسيون يطلقون نيران بنادقهم على أبناء مدينة (مدريد) مرتكبين جرائم القتل الجماعي واعدام مجموعة من المناضلين الاسبانيين الابطال ، وقد ظهر امتداد خط النار من فوهات بنادق الجنود الفرنسيين الى صدر شاب اسباني شجاع بدا رافعا ذراعية في تحد ومقاومة واحتجاج واحتقار .

ان (غويا) يعتبر أول من رسم ويلات الحروب وكوارثها وما ينتج عنها من دمار وخراب وقتل واجرام ، واذا كان الفنانون السابقون قد صوروا الحروب في اشخاص قواد بثياب تزينها الأوسمة الجميلة وهم على جيادهم المظهمة ، فان الفنان (غويا) فتح عيون المجتمع

الانساني لرؤية الحقائق بلوحات تعتبر بمثابة (ادانات للمعتدين) و (صفعات قوية للمجرمين) و (نداءات انسانية عبر العصور التاريخية) ، انها صرخات اجيال البشرية في لوحات فنية درامية جسدت البطولات الشعبية والتضحيات الجماهيرية ، كما أبرزت أهمية التضامن الاجتماعي ، ويقتطع الضمير الانساني . فبدأ الفنان (غويا) كمفكر انساني ، وفنان مقاومة وطنية ، امتشق فرساته وادواته ، ومضى يحارب بها ، ويقاوم المعتدين والمحتلين برسوم تفيض مرارة واما ، وتتميز بالصدق الفني والحس الوطني ، مسجلا ضراوة الوحش البشري المتجرد من انسانيته ، والمعتدي على أبناء الانسانية ، كل ذلك مما جعل بعض مؤرخي الفن يعتبرون تلك الفترة العصر الذهبي للفنان (غويا) .

واذا كانت عودة ملك اسبانيا (فرديناند السابع) جعلت (غويا) في بادئ الامر متفائلا حتى انه رسم أربع صور شخصية له ، فانه ما لبث ان شعر بخيبة الامل لعودة الحكم المطلق بكل مساوئه الكثيرة الى بلاده ، بل أن غويا نفسه اتهم من قبل (محاكم التفتيش) بموضوع رسم (المرأة العارية) .

واذا كان لوفاة زوجته في عام ١٨١٢ اثرها الكبير في زيادة معاناته ومأساته ، حتى انه تخلى عن عدد من لوحاته ومكتبه الى ولده ، فانه ما لبث ان استأنف حياته مع امرأة مطلقة من زوجها صاحب مكتبة في مدريد ، وتعرف تلك السيدة باسم : (ليوكاديا فايس) التي أخذت تهتم بالفنان غويا وترعاه حتى نهاية حياته . كان (غويا) يشعر بالالام وخيبة الامل لما اصاب اصدقاءه الاحرار (مثل ليوناردو دي موراتين وغيره) من حكم بالنفي وعذاب بالتشرد .

وتجدر الإشارة الى الجنرال الاسباني (اورورتيا) الذي وقف موقفا شريفا من مفاوضات الوزير (جودوي) مع الفرنسيين ، وقد رسم الفنان (غويا) صورة شخصية له تعبيرا منه عن تقديره لموقفه .

وكان (غويا) يشعر بعدم ارتياح الملك (فرديناند السابع) نفسه منه ، وانتشار أخبار اندلاع (حرب أهلية) داخلية في اسبانيا لاختراق الملك نصوص الدستور المفروض عليه ، فكان لكل ذلك اثره السيء في نفس الفنان (غويا) الذي فقد نفوذه ومكانته كرسام البلاط الملكي وقد حل محله الرسام (لوبيث) .

وتعتبر مجموعات لوحات الحفر التي أبدعها (غويا) عام (١٨١٣) وتمثل مواضيع (مصارعة الثيران) ذات شهرة كبيرة ، وكان (غويا) يعتقد بأن عمله الفني اذا كان يموج بالدماء والمذابح ، فذلك لانه ينتمي الى بلاد (مصارعة الثيران) ولكونه عرف أهوال الحرب .

كان غويا بمثابة (الفنان المفكر) و (المفكر الفنان)



الميا لايسة

احسن- وكان الانسانية تدور في حلقة مفرغة ، وكان لما عاناه من مأساة اثره في فتح عينيه على ما عاناه الانسان .

- اللوحات السوداء :

كان الفنان (غويا) تحمل كثيرا من المعاناة الحياتية، فقد توفيت زوجته ، وفقد أربعة من اولاده ، وخسر مركزه كرسام البلاط ، وتأثر لما أصاب أصدقاءه من عذاب النفي والتشرد مما جعله يتعاطف معهم ويحزن حزنا شديدا أدى الى زهده في حياة انطفأت فيها شموع آمال عظماء الرجال ، فانعزل في عام ١٨١٩ في بيته الريفي المعروف باسم (بيت الرجل الاصم) في ضاحية مدريد .

دامت فترة عزلة الفنان (غويا) نحو ست سنوات أمضاها في عالم الصمت والسكون والعزلة والتساؤل ، مرهفا سمعه لهمسات الفكر وضياؤه والهامة ، محلقا في افاق خيالية ، شاعرا بخطورة المأساة الانسانية في صميم الحياة ، متذمرا من ثقل كابوس جائم على الصدر حتى القبر ، مما أوحى اليه بأبداع رسوم زين بها جدران صالة الطابق العلوي ، وقد تميزت هذه الرسوم بطابعها المأساوي التشاؤمي المظلم ، ورموزها الكثيرة المجسدة للمخاوف الانسانية. كمدلت على قدرته التقنية الطيبة لخياله الواسع وانفعالاته القوية ، ففي

(الموت) رمز يجسد اثارة الرعب وتهديد جمالية الحياة وفي (الثور) تجسيد لفكرة التسلط ، ... الخ ومن اشهر لوحاته في هذه الفترة .

- الشيطان يفترس ابناءه .

- العملاق (او الرعب) رأى فيه بعضهم المارد الذي يتطير الشر من عينيه ، ويفر منه الشعب .

وقام الطبيب (اريتا) ببذل جهود طيبة لشفاء غويا من مرضه ، ويبدو ان هذه الامنية قد تحققت ، وتلك الجهود قد اثمرت اذ تمكن (غويا) عام (١٨٢٠) من التوجه الى الاكاديمية لاداء يمين الولاء للدستور الحر المفروض على الملك .

سفر غويا الى فرنسا :

كان غويا يلزمه الشعور بالتهديد والاحساس بالخطر وضرورة الحذر من انذار (ديوان التفتيش) مما جعله يتخلى عن بيته الى حفيده ، ويطلب السماح له بالسفر للمعالجة بالمياه المعدنية .

وفي شهر مايس من عام (١٨٢٤) غادر (غويا) بلاده اسبانيا متجها الى فرنسا ترافقه زوجته (ليوكا ديافايس) وابنتها ، فوصل الى باريس ثم ما لبث ان اتجه الى (بوردو) ليقوم فيها الى جانب عدد من اصدقائه ومواطنيه المقيمين فيها . وتجدر الاشارة الى اقامته عند صديقه (لياندرو فرناندز موراتين) .

وعندما عاد (غويا) مؤقتا الى مدينة (مدريد) صوره زميله الفنان (فيسنت لوبيث) ، ولكن غويا

لزيارته حتى تساءل بفرحة كبيرة عن حقيقة ما يرى ، ثم استسلم الى نوم دائم هو الموت الذي فاجاه وقد بلغ من العمر الثانية والثمانين ، ومنها نقلت رفاته الى مدريد في عام ١٩٠٠ حيث يرقد اليوم في كنيسة القديس انطونيو في فلوريدا ، ويزهو باعماله الفنية متحف البرادو واكاديمية سان فرناندو .

غويا وتأثيره وتأثيره :

كان غويا يعتبر نفسه متأثرا بالطبيعة وجمالها ، وبفن كل من الفنانين (فيلاسكيث) و (رامبرانت) و (فراجونارد) ، ولكن (غويا) يعتبر رائدا من رواد المدارس الفنية الحديثة الامة :

الرومانسية والانطباعية والسيرالية والواقعية . ولقد ترك (غويا) تأثيره الكبير في اسلوب (دولاكروا) الذي جمع رسومه واستوحى منها .

كما اعتبر (غويا) رائد المدرسة الانطباعية وذلك لاهمية الاحساس الجمالي بالفضاء والضياء ، وكان الفنان (مانيه) يقدر (غويا) كل التقدير ، ويستوحى من فنه ، مما يفسر تأثير غويا على فن (مانيه) ولاسيما بمقارنة لوحة (العارية اولبيا) للفنان (مانيه) بلوحة (المرأة العارية) للفنان (غويا) .

كما يذكر مؤرخو الفن بأسبقية (غويا) في اختراق و (سيزان) بدراسة النساء للفنان (غويا) وذلك في فترة شبابها اصف الى ذلك مدى تأثير الكتاب والفنانين الواقعيين (مثل بودير ، وبلزاك ، واميل زولا ، وكورييه ، ودوميه) بالفنان (غويا) .

واعترف مؤرخو الفن بأسبقية (غويا) في اختراق الآفاق النفسية وابداع الصور الاخلاقية . اصف الى ذلك اهتمامه (بالمعاني الرمزية) ودلالاتها ومدى تأثيره في الفنان (رودون) .

واذا كان (غويا) لم يترك تلاميذ له بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، فان عددا من الفنانين في فرنسا واسبانيا قد تأثروا به ، وتجدر الإشارة الى اسم الفنان الاسباني : (اوغستين ايستييف ١٧٥٣-١٨١٢) والفنان (انطونيو جوليا) الذي استوحى من حرب الاستقلال ، واستطاع ان يتمثل طريقة (غويا) ، وينسج صورا له ، ويقوم باتمام بعضها .

وقد بقي تأثير (غويا) قويا وعميقا في جيلين من الفنانين .

والخلاصة :

يعتبر الفنان غويا من كبار الفنانين العالميين ، اشرقت عليه شمس المجد والشهرة ، كما هدده كابوس اليأس والبؤس ، وبلغ صدقه الفني درجة جعلته يبدو وكأنه يرسم بدم قلبه لوحات تعبر عن مشاعر انسانية ونداءات وجدانية ، لقد كان حقا الفنان الانساني الخالد .



نزهة

عاد من جديد الى (بوردو) عام ١٨٢٧ ، وتابع عمله الفني فيها ، وكان من اهم اعماله الفنية الاخيرة في حياته :

— (صورة دون خوان بوتيسنامو جيرو) وصورة (بائعة الحليب في بوردو) اعتبرت بمثابة وداع الفنان للانوثة الابدية . اما آخر عمل فني ابدعه فهو صورة (دون خوسه ريو دومولينا) .

وفاة (غويا) :

كان (غويا) انسانيا وعاطفيا يتمتع بعاطفة الابوة ، وما كاد يرى حفيده وزوجته قد وصلا الى فرنسا

بابلو بيكاسو

ترجمة : فريد جحا
(عن موسوعة يونيفرسال)

تمهيد :

تهيمن شخصية بيكاسو على حياة النصف الاول من القرن العشرين الفنية ، فمنذ ميكلانجلو لم يدهش فنان عصره ، ولم يسيطر عليه مثلما أدهش هو او سيطر ، ولم يحدد فنان ، او يتجاوز تطور الفن في حياته ، كما حدد بيكاسو او تجاوزه ، وبما انه كان صانع الثورة التكعيبية التي غيرت ، بصورة تامة ، حوالي ١٩١٠ ، وجه الفن الاوربي ، فانه قد وقف على رأس حركة العودة الى الفن القديم ، والرجوع نحو الكلاسيكية الذي ميز العشرينات من هذا القرن ، لقد كان مثالا اعلى اساسيا لتطور السريالية ، وفن تصوير الحلم ورسم اللاشعور ، وليس هناك اي اختراع من الابتكارات الاسلوبية لعصرنا ، حتى عام ١٩٥٠ ، الا وارتبط قليلا او كثيرا بتأثيره ، وعلى الرغم من أن (بيكاسو) قد استلهم دائما كل تراث الماضي ، والفنون البدائية منه خاصة ، فانه فنان متوحد مستقل ثقافيا ، لقد استطاع في عصر غورنيكا واثناء الحرب ، وخلال الالتزام السياسي الذي تلا التحرير ، أن يعطي الانطباع بأنه يتمنى أن يعبر عن هموم معاصريه وآمالهم ، وأن يكون المترجم الانساني لتاريخ معين ، الا أن فنه [المتعلق بسيرته الى حد التعصب (١)] ، ليس في الحقيقة ، الا مرآة نفسه وذاته ، ان التعاقب بين الثورة والرقعة ، بين السحر العاطفي والاثارة التمردية ، الذي يميزه ، يجد أصله في انقلابات حياته المفاجئة مثلما يجده في غموض طبيعة الفنان العميقة والفامضة فيه ، ان العمل العظيم الذي خلف ، بما فيه من خصب وغنى في الايقنة : Iconographie وتنوع في التقنية التي يستعمل واحيانا يخترع .. ان ذلك العمل العظيم وان لم يحتفظ الزمن بمجموعه الكلي ، عمل خلاق نستطيع ان نطلق عليه صفة [العالمية] .

الشباب والوصول الى باريس :

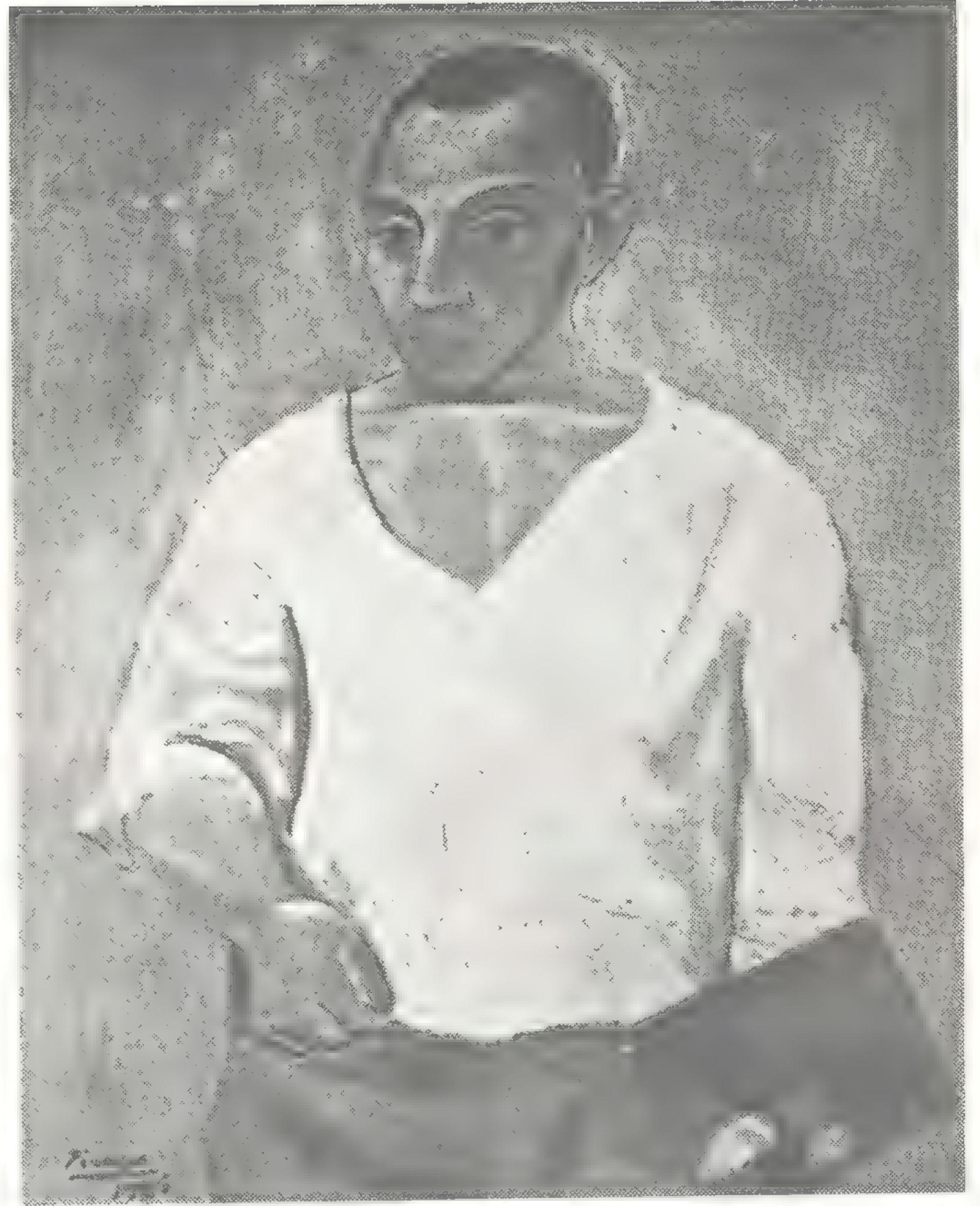
ولد [بابلو روينز بلاسكو] الملقب ببابلو بيكاسو في عام (١٨٨١) في مالاكا (من الاندلس) ، وتلقى تعليمه الفني في برشلونة ، حيث كانت تختلط التأثيرات الفوضوية بتأثيرات « الفن الحديث » ، وبروح مدرسة ما قبل الرمزية ، وبالتعبيرية الاسكندنافية [ادوار مونش] ، وبفن التصوير الفرنسي ايضا ، ذلك الفن الذي اتصل به خلال رحلاته الى باريس بين عامي (١٩٠٠) و (١٩٠٣) . ان أعماله الاولى التي تمثل عاملات في مقالع الحجر ، وراقصات ملاه ، ومدمني الخمر ، وعاهرات بائسات ، تظهره شديد الانتباه الى دروس ما قبل التعبيرية ، [لوحة نانا في متحف بيكاسو في برشلونة] ودروس (تولوز لوتريك) و (غوغان) (المهرج في متحف الميتروبوليتان في نيويورك) ، وان في هذا المناخ من الكآبة والمرارة ، ان لم يكن مناخ التمرد الاجتماعي ، والشفقة على الناس من الفقراء والمنفيين ، تسبح لوحات (الفترة الزرقاء) ، التي تكاد تكون احادية اللون ، رمزية الاستلهام ، شديدة القرب من لوحات الفنان الكتالوني (ايزيدور نويل) لوحة الحياة (متحف كليفلاند) ، لوحة السماوية (مجموعة الفنان) .

أما وقد استقر نهائيا في نيسان من عام (١٩٠٤) في باريس ، حيث شغل محترفا في « الباتولا فوار » في مونمارتر ، وشدته بسرعة عرى صداقة متينة الى كل من (أبولينير) و (ماتيس) ، و (ماكس جاكوب) ، فانه قد أنجز حتى عام (١٩٠٦) سلسلة من اللوحات التي لا تزال عاطفية جدا ، ولكنها ذات صبغة لونية أكثر وضوحا وازهارا ، وانعطافا نحو التصنع أحيانا ، لوحات يمكن أن تجمع ، بصورة تقليدية ، تحت عنوان [الفترة الوردية] ، والتي تمثل مهرجين ، وبهلوانات ، وفارسات ، وكل مجموعة ركب السفر : لوحة المرأة حاملة المروحة (مجموعة افريل هاريمان في متحف المتروبوليتان في نيويورك) ، ولوحة الممثل (نيويورك) ولوحة الحواة (المتحف الوطني في واشنطن) ، والى هذه الفترة ينبغي ان ترد وتؤرخ محاولاته الاولى ، حفارا (نقش الطعام البسيط) ونحانا (المجنون ، نحت من البرونز في متحف الفن الحديث بباريس) ، وستميل الاشكال منذ عام ١٩٠٦ الى الثبات والى الضخامة ، اما موضوعاته فستتجه نحو فقدان صفتها الادبية ، ان وجه (جير ترود شتاين) في (متحف المتروبوليتان في نيويورك) ، وهي صورة منجزة بعد عطلة قضاها في الجو القاسي والريفي لقرية (غوسول) الصغيرة من مقاطعة (اندورا) الاسبانية ، تعطي انطباع قناع ، وآثاره الضخمة التي تكاد تكون هائلة كلوحة النساء العاريات في (متحف الفن الحديث في نيويورك) مثلا ، تظهر اثر الفن الاسباني وربما فن النحت الافريقي ايضا ، وتشهد على كل حال برغبة في (النزعة البدائية) التي ستفرض وجودها في جميع أعمال الفنان .

ثورة :

أما لوحة آنسات آفينيون (موجودة بمتحف الفن الحديث في نيويورك) ، والتي هي سيزانية (٢) وزنجية في آن واحد ، فتحدد انقطاع (بيكاسو) النهائي عن جميع تقاليد فن التصوير من جهة ، وبدايات المرحلة (التكعبية) من جهة أخرى ، ان التكعبية ، وهي الفصل القصير جدا من فصول التصوير المعاصر (١٩٠٨ - ١٩١٤) ، مغامرة غامضة جدا ، ومن الصعوبة بمكان تحديد نصيب كل من (بيكاسو) و (براك) فيها وفي تكوين غرائبها ومراحلها ، فلقد كانا يعملان معا خلال عدة سنوات ، ولكن ضمن صلات ضيقة جدا .

ولقد قدمت (التكعبية) نفسها أولا محاولة في تبسيط الاشياء واعادتها الى مجسمات هندسية بغية اعطائها الوجود الفيزيائي ، ملموسا ، ويحملها الى



بيكاسو بيشتة



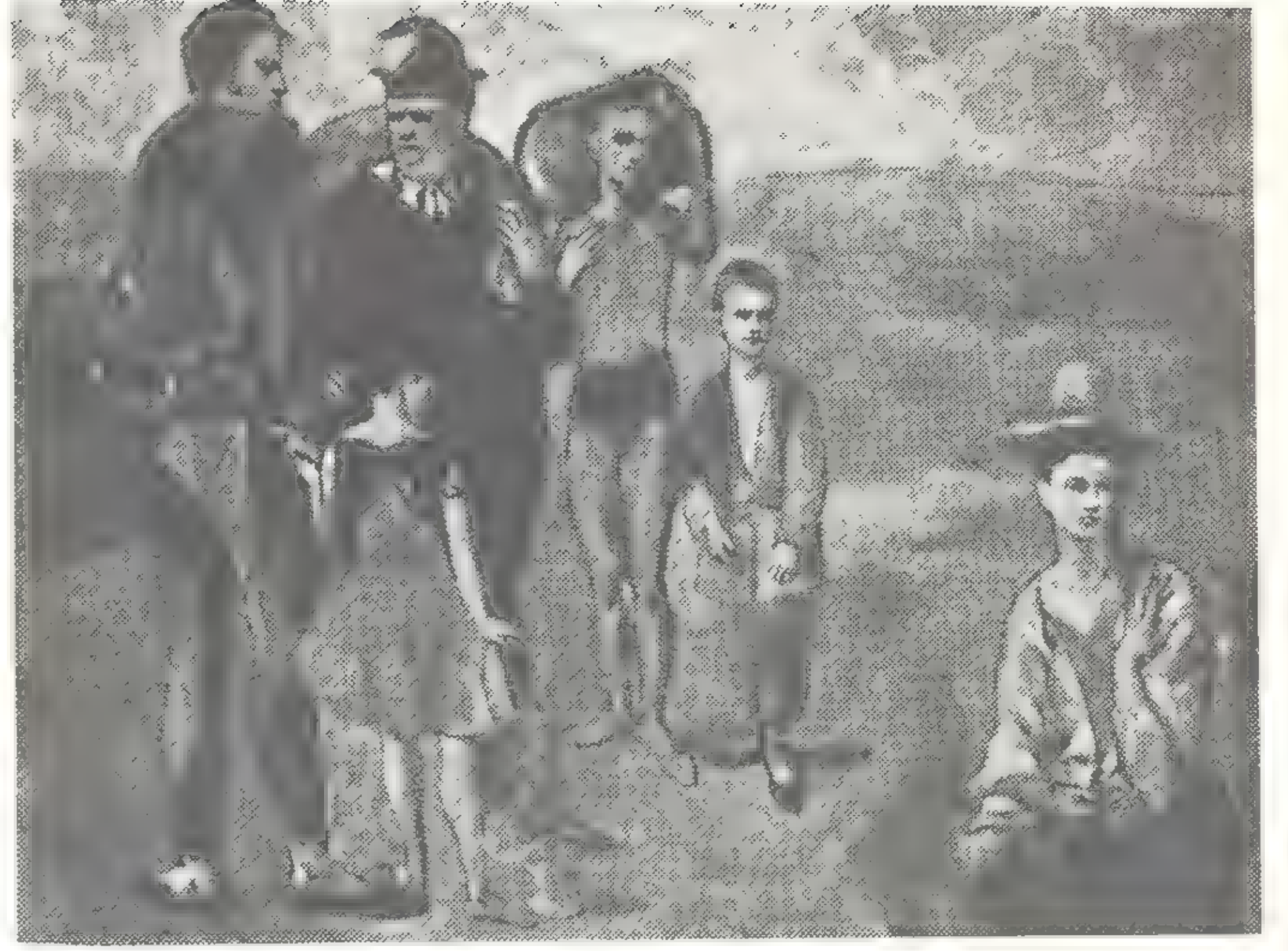
ارلكان ورفيقتة

ذكريات رومانية وموضوعات فرويدية :

غادر بيكاسو في عام (١٩١٧) باريس الى روما ، بعد ان فرقته الحرب عن (براك) وعن رسامي (مونمارتر) استجابة للاحاح (جان كوكتو) وأنجز ديكورات (باراد) لسيرج دو دياغيليف ، وسيزامل من ثم غالبا فرق الباليه الروسية [لوحتا القبة المثلثة القرون ، وبولسينيلا] وسيفرم بعالم المسرح والرقص ، وسيجلب من ايطاليا معه فضولا مستمرا نحو النحت القديم ، وكلاسيكية النهضة ، ومن هنا هذه العودة الى التراث التقليدي ، التي تفسر في جزء منه مناخ باريس الفني والاجتماعي بعد الحرب ، والتي تعبر عن نفسها لدى (بيكاسو) تحت شكل رسوم ولوحات (آنفريه) (٢) ، ثم نحت اشكال فخمة جدا ، مستوحاة في الغالب من ملاحم جدت فن العري ، واشادت بخصوبة الجمال الريفي (لقد تزوج ورزق ولدا) ، وملذات حياة الاستحمام في البحر ، واستدعت بتعبير قوي ماضي البحر المتوسط الغربي (لوحة شبابات بان) ، وسترى سنوات (١٩٢٤ - ١٩٢٥) تعاقب لوحات عذبة تصور مهرجين (لوحة ابنه بول فيزي المهرج ، مجموعة الفنان) ، مع لوحات ضخمة تمثل طبيعة صامتة يمنحها وجود صور تمثل النصف الاعلى من جسم الانسان بين انقراض الايقنة التكعيبية ، طعما أوديبيا غريبا ، الا ان الهدوء والسكون كانا قصيري الاجل : فلقد أنجز (بيكاسو) لوحة الرقص (صالة تيت في لندن) ، وهي لوحة جنونية تطوف فيها احلام مشؤومة افتتحت الفترة الاكثر بدائية في نتاجه ، وسواء أعرف أم لم يعرف - عبر السرياليين اكتشافات فرويد ونظرياته ، فانه سيرسم ، خلال سنوات عشر ، ووسط نتاج متنوع جدا - مجموعة من اللوحات التي تثبت صورا قاسية وفظة من الكوابيس والوساوس المجنونة ، (لوحة نساء جالسات) ، المرسومة عام (١٩٢٧) والموجودة في متحف الفن الحديث بالولايات المتحدة ، والصفة المضحكة عرضيا لطبيعتهن كما تلمح على الشاطئ رسوم بقلم الفحم من مرحلة مدينة كان ، والمرأة حاملة البالون (مجموعة ف. و. كاتر نيويورك) والشراسة غير الانسانية والمختونة لرغباتهن (لوحة : مستحلمات ، في عام ١٩٣٠ متحف الفن الحديث في الولايات المتحدة) ، واوجت زوجة جديدة ، او رفيقة ، وعلاقة دون تاريخ الى بيكاسو في عام (١٩٣٢) سلسلة مشهورة من صور يغدو الكابوس فيها نوما مريحا مفعما بالسعادة ، ويغبر في نسق سعيدا وشاركر عن نفسه من خلال مجموعة ألوان حية جدا وخطوط منحنية قوية للوحة حلم (مجموعة ف. و. كامر) ، ولوحة الفتاة الشابة ذات المرأة (متحف الفن الحديث

مقدمة اللوحة ، وبهدف تموجها في المنظور التقليدي . . بالتدرج ، ونورا . . لانه ، فضلا عن ذلك ، مدموج بالشكل وبالفضاء المتكاثف ، ودراسة معالجة لكتلة لا تتوزع أبدا في مملوءات وفراغات ، هكذا كان الشأن مثلا في لوحة طبيعية صامتة بالخيز في عام (١٩٠٨) في (متحف كونستانت في مدينة بال) ، و (المصنع في هورتا ، من ابرو) في عام ١٩٠٩ (في متحف الارميتاج في لينينغراد) ، وأصبح اللون ، وقد حدد في بضعة فوارق لونية حيادية جدا ، موحدا بشكل يحرك تجانس اللوحة ، وغدا الموضوع ، الذي يستلهم طبيعة صامتة او وجها ، والمفخم أولا في حقيقته النحتية [لوحة المرأة في الخضرة في متحف ايدنهوفن] . . . غدا الموضوع ، من ثم مشرقا كذلك ، ومعرضا من مختلف زواياه ، ثم محورا الى وجيها متعددة المظاهر ، والى زوايا محطمة ، بحيث يتجه الفضاء المعالج بدقة ، على هذا الشكل ، الى ابتلاع كل شيء : الشكل يرمي الى الانحلال في مضاده ، والى التبلور في بضع اشارات تفقد كتيمة غامضة شيئا فشيئا ، كما يظهر ذلك التطور السريع الذي قاد بيكاسو في عام (١٩١٠) من لوحة صورة فولار (متحف بوشكين في موسكو) الى لوحة كاهنويلر (الموجودة في معهد الفن في شيكاغو) .

ثم اتجه بيكاسو ، بدءا من عام ١٩١٣ ، الى اعادة تأليف الموضوع ، لا في كتل ، ولكن في مخططات يصنع منها التركيب ، ويلخص رسم سريع ، استنادا اليها ، روح الشكل (لوحة الكمان والقيثارة في متحف فيلادلفيا) ، ولقد ادخل في اللوحة ، لاعطاء الانطباع بتعادل الحقيقة على الاقل ، عوامل ومواد خشنة : اقمشة ، ونسيج مشعما ، وارقاما ، وحروف صحف ، وعلامات زجاجات ، وقطعا من ورق مدهون و (الاوراق الملصقة) المحمولة والمصممة نوعا من تكييف موسيقي لمجموعة اشياء ، مجموعة لأسباب شكلية وشاعرية في آن واحد (لوحة طبيعة صامتة ، وفاكهة وكمان ، في متحف فيلادلفيا) ، فالتعبيرية ، وهي بحث وتقصى لا يرحمان عن حقيقة كان يريد أن يحطم مظهرها المتناسك والجامد الساكن . . . في الحاضر والمستقبل . . . التعبيرية . . . هذه هي أيضا في نظر (بيكاسو) وسيلة لشرح هذه الحقيقة بشكل هزلي ، ولكتابة ملهاة الموضوع ، ملهاة يمكن متابعة فصولها في لوحة (صورة فتاة شابة مرسومة في عام ١٩٤١ ، وموجودة في متحف الفن الحديث بباريس) ، ولوحة المهرج (مرسومة عام ١٩١٥ ، وهي موجودة في متحف الفن الحديث بأميركا) ، ولوحة الموسيقيين الثلاثة (مرسومة في عام ١٩٢١ وموجودة في متحف فيلادلفيا) ، - لوحات ثلاث هن تلخيص هزلي فكه للتكعيبية .



عائلة المهرج

في نيويورك) ، ولقد أنجز بيكاسو ، بدءا من عام (١٩٣٠) في محترف قصر بواجولو في النورماندي ، مجموعة منحوتات يجسد فيها الانسان ، الى جانب الصور المنحوتة على شكل تحذب دائري وقريب جدا من نحت جانيت لماتيس ، انشاءات مصنوعة من المعادن المقطعة ، ومن عناصر نفايات ستبقى طويلا غير منشورة ولا معروفة ، والتي ربما أصبحت اليوم تعرف باسم (فن التجميع) : (المرأة في الحديقة مثلا) ، وكان فن الحفر ، مع النحت ، العمل العظيم الذي بدأ به في الثلاثينات ، انه يحدد عودة جديدة الى العهود القديمة ، وتعبيرا فنيا من خلال الفن التزييني واساطير اليونان القديمة وفيه اتسع خيال (بيكاسو) بحرية لا نظير لها ، واستدعى ، في رسوم (تالي فولار) المطبوعة ، مشكلة الخلق الفني (راحة النحت) ، او حكاية مغامرات (المينوتور) (٤) رمز الدعارة والاجرام الجنسي ، (المينوتور الاعمى) ، ان المينوتور قد أوحى لبيكاسو ، بالاضافة الى موضوع سباق الشيران الذي استخدمه من ثم كثيرا ، في عام (١٩٣٥) طباعة لوحة (المينوتور السائر) الموجودة في (متحف الفن الحديث في نيويورك) والتي تعتبر أهم أعمال الحفر ، وتلخص أفضل من أي عمل آخر أيقنته القاسية والفامضة .

الفورنيكا و دورا مار :

حفر بيكاسو الذي ايقظت الحرب الاهلية الاسبانية لديه المشاكل السياسية في عام (١٩٣٧) لوحة (حلم فرانكو وكذبه) ، ورسم للجناح الجمهوري في المعرض العالمي (اللوحة الواسعة) غورنيكا والتي تذكر بقصف مدينة صغيرة في مقاطعة الباسك من قبل الطيران

الالمانى ، وبما انها اللوحة التاريخية الوحيدة المرسومة في القرن العشرين ، فهي تجمع في صورة ملحمة جنائزية واحدة بعضا من موضوعات الفترات السابقة (المينوتور) وسباق الشيران ، والتمثال القديم المحطم) وتطبع بداية المرحلة الاكثر عنفا وظلاما ومأساوية في نتاج الرسام ، ولقد ادخلت لوحة المرأة الباكية (مجموعة بنروز في لندن) ، والتي هي صدى لغورنيكا ، ادخلت في عمله شخصية سيكون لها اهمية خاصة في حياته وتطور فنه ، (دورا مار) ، وهي مصورة فوتوغرافية شابة ، ستغدو خلال سنوات عشر رفيقة حياته ، فلقد قص علينا بيكاسو عبر العديد من الصور التي خلفها عنها ليس فقط تقلبات علاقة كانت عاصفة دون ريب ، ولكنه عبر ايضا ، ولو بشكل مأساوي مضحك ، عن قلق العصر والمه : يشهد على ذلك صورة امرأة المرسومة عام ١٩٤٢ ، او امرأة على مقعد الموجودة بمتحف كونستان في مدينة بال ، ولقد عبرت جميع اللوحات المرسومة خلال عام ١٩٤٠ ، بقدر كثير او قليل ، عن جو الحرب مثل : (صيد السمك في الليل) في انتيب (متحف الفن الحديث في نيويورك) ، وهي لوحة ليلية نفذها عشية بدء العدوان النازي ، ولوحة المرأة التي تترين (مجموعة الفنان) والتي سنجن جسمها الضخم في نوع من غرفة منفردة ، او اللوحات المعبرة عن طبيعة صامتة او وجوه تعكس المصائب اليومية الصغيرة ، او وساوس الفداء في سنوات الاحتلال كلوحات : (مخطط البندورة) ، و (لحم البقر الكتلاني) ، و (المرأة حاملة الخرشوف) ، وهناك تحفتان تلخصان هذه الفترة وهما : الطبيعة الصامتة ، وجمجمة ثور (متحف كونست في دوسلدورف) ، وهو العمل الاكثر اسبانية ومأسوية بين أعمال بيكاسو ، وقد أنجزت بعد موت صديقه النحات (جوليو غونزاليز) ، والرجل الخروف ، وهي منحوتة ضخمة تنتصب اليوم في ساحة دوفالوريس رمزا للألم والشفقة والتضامن من خلال التجربة .

المتوسط ومذكرات الرسام :

وانجز بيكاسو بعد ان انتسب الى الحزب الشيوعي الفرنسي في عام ١٩٤٤ ، بضعة اعمال تذكر بالتوتر السياسي لما بعد الحرب ، وبآمال اهل الفكر التقدمي : كلوحة (ركام جثث) ، مجموعة (كرايزلر ، نيويورك) ، ولوحة مجازر كوربا (مجموعة الفنان) ولوحتين بإطار باسم (الحرب والسلام) مجموعتين اليوم في (معبد السلم) في فالوريس ، ولوحة (حمامة السلام) الشهيرة التي طاف ملصقها ، المطبوع بآلاف النماذج ، حول الارض ، الا ان العودة الى السلم تعني العودة الى



المرأة الباكية

اكتشفه لدى خزافي فالوريس ، والذي يمثل المظهر الأكثر شعبية ، وقربا من القلب في نتاجه التزييني والروحي ، وعلينا ان نفرد مكانا خاصا لآثاره الفنية التي رسمها في مدينة (كان) عام ١٩٥٦ (مجموعة الفنان) ، والى التغييرات التي طرأت على اعماله الشهيرة التي تمثل المظهر الأكثر غرابة والغازا في نتاج سنواته الاخيرة . كلوحة : نساء الجزائر من (مجموعة فكتور . و . كانز) عام (١٩٥٥) ولوحة المرافقات (١٩٥٧) من (مجموعة الفنان) ، والغداء على العشب (١٩٦٠) ، ولقد عاش (بيكاسو) في عزلة تكاد تكون تامة ، الا ان معارضه الاخيرة [كلوحات الحفر على المعدن ولوحات محفورة غزلية في عام ١٩٦٨ بصورة خاصة] تظهر انه لم يفقد شيئا من حيويته ، ولا من خصوبة ابتكاره ولا من حماسه في استطاق اسرار العمل الفني .



الموسيقيون الثلاث

الفرح ، الى الاستيحاء الحسي والوطني الذي تجلى في لوحات باطارات ، وبالرسوم التي انجزت في أنتيب في عام ١٩٤٦ في (متحف بيكاسو) ، يضاف اليها علاقة جديدة جعلت منه من جديد زوجا سعيدا وأبا مفعما بالسعادة ، كلوحة (المرأة الزهرة) من مجموعة (فرانسواز جيلو) ، ولوحة امومة بالبرتقال من (مجموعة الفنان) ، وانتهت هذه الفترة العابرة والمتوسطة لان بيكاسو استقر نهائيا في الجنوب حوالي العام ١٩٤٨) ، انتهت في عام ١٩٥٣ في لحظة قطيعة مع (فرانسواز جيلو) ، التي استذكرها في سلسلة من الرسومات والغواشات ، التي هي الى حد ما اعترافه الجمالي والعاطفي ، وفي الصفحات الاولى من جريدته اليومية الخاصة التي لم ينقطع منذ ذلك الوقت عن اغنائها ، ورسم ايضا عاريات بقوة ضخمة مذهشة (لوحة : امرأتان على الشاطئ ، متحف الفن الحديث بباريس) ، وأخذ يهتم شيئا فشيئا بالموضوعات الاسبانية ، كما تعرضها سلسلة من لوحات تمثل سباق الثيران ومصارعتها ، وتتمتع من اللوحات المرسومة بالالوان المائية للقائد المحمية الاسبانية لمصارع الثيران عام (١٩٦٠) ، الا ان نتاجه في هذه الفترة كان غزيرا ومتنوعا بحيث لا يمكن احصاء موضوعاته ولا طرزه ، فليس هنالك جنس فني لم يمارسه : الطباعة الحجرية ، انجز منها مئات ، بينها في عام ١٩٤٧ سلسلة (داود و بتشيبا) المدهشة والمستوحاة من لوحة لكراناخ ، والحفر على اللينو وفن الملصق ، والنحت ، لوحة العنزة ، وغينون وابنه ، والخزف اخيرا ، الذي

- (١) الكلمة ل د . كاهنويلر .
- (٢) نسبة الى الرسام سيزان .
- (٣) نسبة الى الرسام آنفر الفرنسي (١٧٨٠ - ١٨٦٧) الذي تتلمذ على الرسام الفرنسي (دافيد) وتميز بصفاء رسومه .
- (٤) وحش خرافي نصفه انسان ونصفه ثور ، وهو حسب الاساطير الاغريقية ابن بازيقة Pasiphaé سجنه مينوس زوج بازيقة في التيه وقتله فيه تيزيوس البطل الاغريقي المشهور .

المذاهب اللاشخصية في الفن التشكيلي الاوروني

نيلا بونيني
ترجمة: محمود حماد

التي اوجدتها تقاليد الماضي ، للانطلاق منها الى رحاب
حرة في الابتكار ، والتعبير عن العالم الداخلي ، وعن
اشكال جديدة تتلاؤم مع حضارة العصر ، وقد دخلت
الاشكال الجديدة جميع ميادين الحياة ، وتأثرت بها
العمارة والمسرح ومنتجات الصناعة والازياء والاثاث
وغير ذلك .

وهكذا راح الناس يطلقون كلمة (التجريد) على كل
ما يترأى لهم غريبا عما اعتادوه ، الا ان المصطلح الذي
يفيد الشمول في موضوعنا هو (اللاشخصي) ، عنوان
مجموعة المحاضرات هذه ، التي القاها الدكتور [نيلا
بونيني] من ابرز نقاد الفن في العالم ، واستاذ تاريخ
الفن في جامعة روما ، على طلبة كلية الفنون الجميلة
بدمشق ، ووضح فيه معالم التيارات اللاشخصية
ومركزاتها الفكرية ، آمليين من ترجمتها وتقديمها
للقارئ العربي القاء الضوء على ناحية هامة من تاريخ
الفكر التشكيلي المعاصر .

(المترجم)

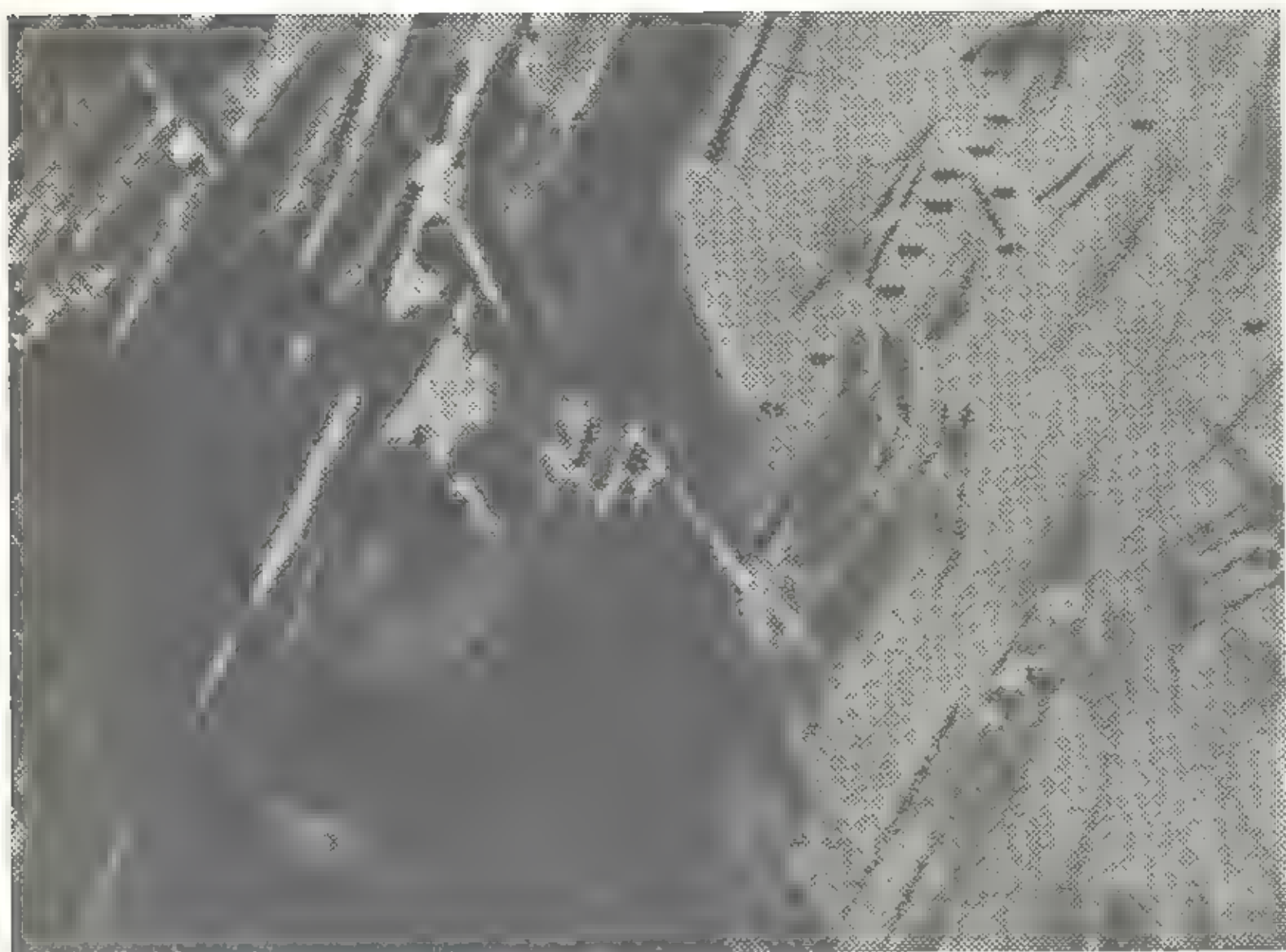
يطلق مصطلح (اللاشخصية) على الحركات الفنية
التي ثبتت دعماؤها في عصرنا ، بعد ازمة الموضوع (١)
و (الشيء) (٢) ، والتي بدت بمظاهر مختلفة في النصف
الثاني من القرن التاسع عشر ، هذه الحركات رفضت
باصرار اي نوع من طرق التمثيل (٣) التصويري (٤)
او التشكيلي (٥) ، الذي يرتبط بصلة مباشرة بالتجربة
الفنية .

ويمكننا ان نلاحظ ، خلال مسيرة تاريخ الفن في
العالم ، نشوء طرق تعبير لاشخصية في عصور متفاوتة
وامكنة مختلفة ، كما يجدر بنا ، بشكل خاص ذكر
التطورات التي طرأت على نظرية الفن في القديم ،

مقدمة

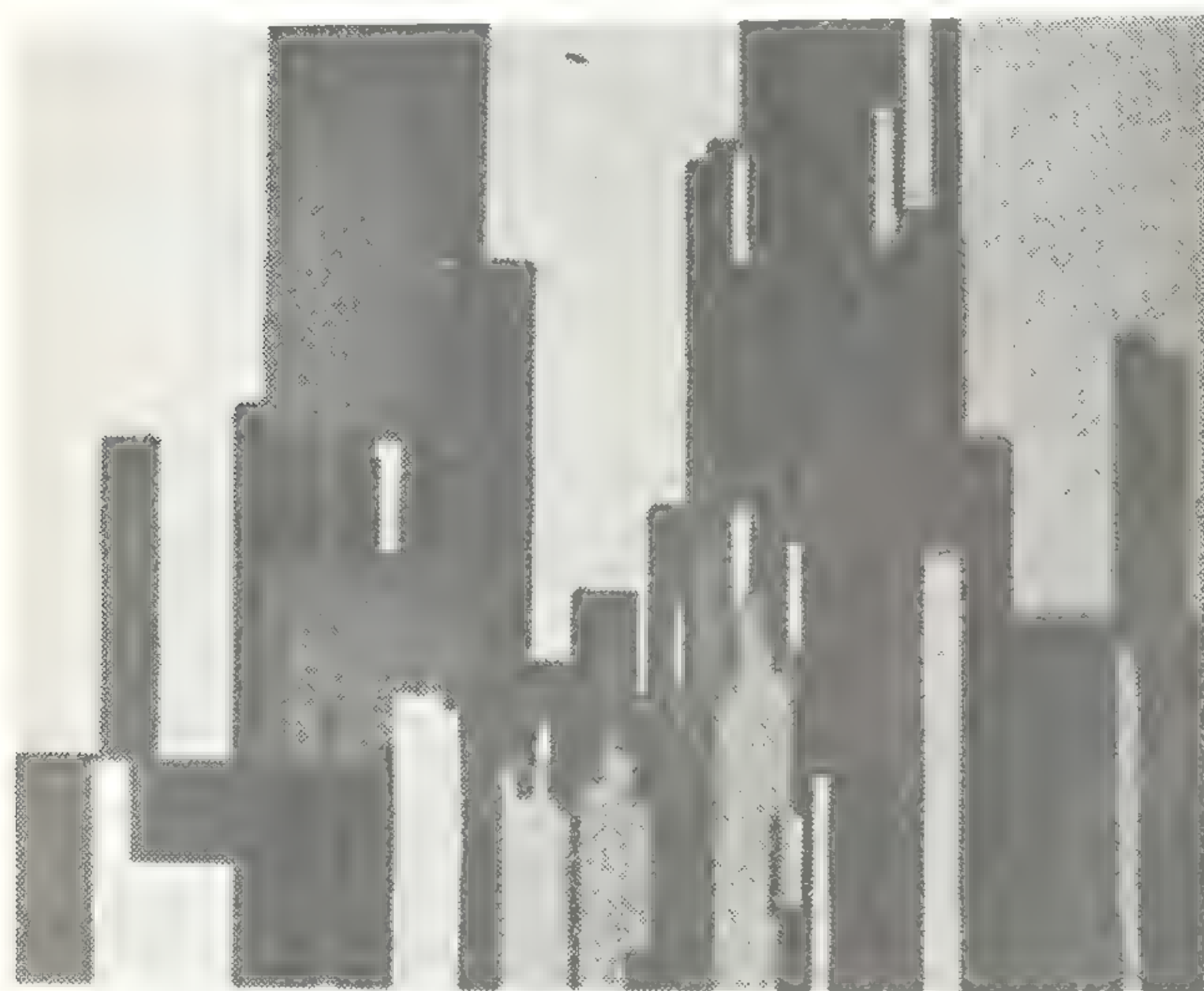
لم يحدث في تاريخ الفكر ان كثر الجدل وتضاربت
الاراء ، كما حدث في هذا العصر ، حول مذاهب الفن
الحديث ، خصوصا بعد ذلك الانقطاع الحاسم بين
الصور المرئية ، وفنون الرسم ، والتصوير والنحت .
اعتاد الناس ، على مر العصور ، ان يقدم لهم
الفنان ، في اعماله حادثة او حكاية او مشهدا للحياة في
اية صورة من صورها ، وكانوا يتسامحون ، قليلا او
كثيرا ، في تقبل نزواته وتاويلاته الشخصية للواقع ،
ولكنهم صدموا عندما بدأوا يشاهدون اعمالا لا تمثل
(الشيء) او (الموضوع) ، الذي يجد له اصدا تترتبط
بخبراتهم وذكرياتهم او بواقع المرئيات من حولهم ، وقد
وقف الكثيرون من هذه الاعمال موقف العداء الذي لا يقبل
مصالحة ، بينما حاول اخرون ان يقتربوا منها ويتفهموا
مراميها بالدراسة وبحث الاسباب والنتائج .

كان هدف الفنان في ابتكاراته الجديدة ، التوصل
الى التعبير بواسطة العناصر الاساسية للفنون التشكيلية
الخط والشكل واللون والنور والحركة والايقاع ، مهملات
كل ما يمت لفنون الادب من وصف وحكاية ، اي الوصول
باللغة التشكيلية الى الاستقلال ، بعيدا عن جميع الاطر



ميشيل لارييف - لجمعية - ١٩١١

لارييفوف



كوتورا - مطوح عمودي زرقاء وصحراء - ١٩١٢

كويكا



فرنسيس بيكابيا - ١٩١٢

بيكابيا

وبالتخصيص في صلب تلك الثقافة الاغريقية التي نشأ عنها مفهوم الفن على انه محاكاة (٦) ، نجد افلاطون يفرق الفن الخيالي عن الفن التشبيهي (٧) . واعتبارا من افلاطون ، يمكننا ملاحظة امثلة عديدة من هذا التفريق حتى نصل الى التمييز الذي يطرحه (كانط) بين الجمال المبهم (٨) ، والجمال الواضح (٩) ، ولكن لكي نظل في حدود موضوعنا ، سنقتصر على التذكير بأهمية آراء ونظريات انصار الرؤية الصافية (١٠) ، وبالتخصيص على كتابين رئيسيين لفيلسوف معاصر ، وليم وريغز (التجريد والتعاطف الفني) (١١) الصادر في ميونيخ عام ١٩٠٨ ، و (قضايا الشكل في الفن القوطي) (١٢) الصادر عام ١٩١٢ في نفس المدينة .

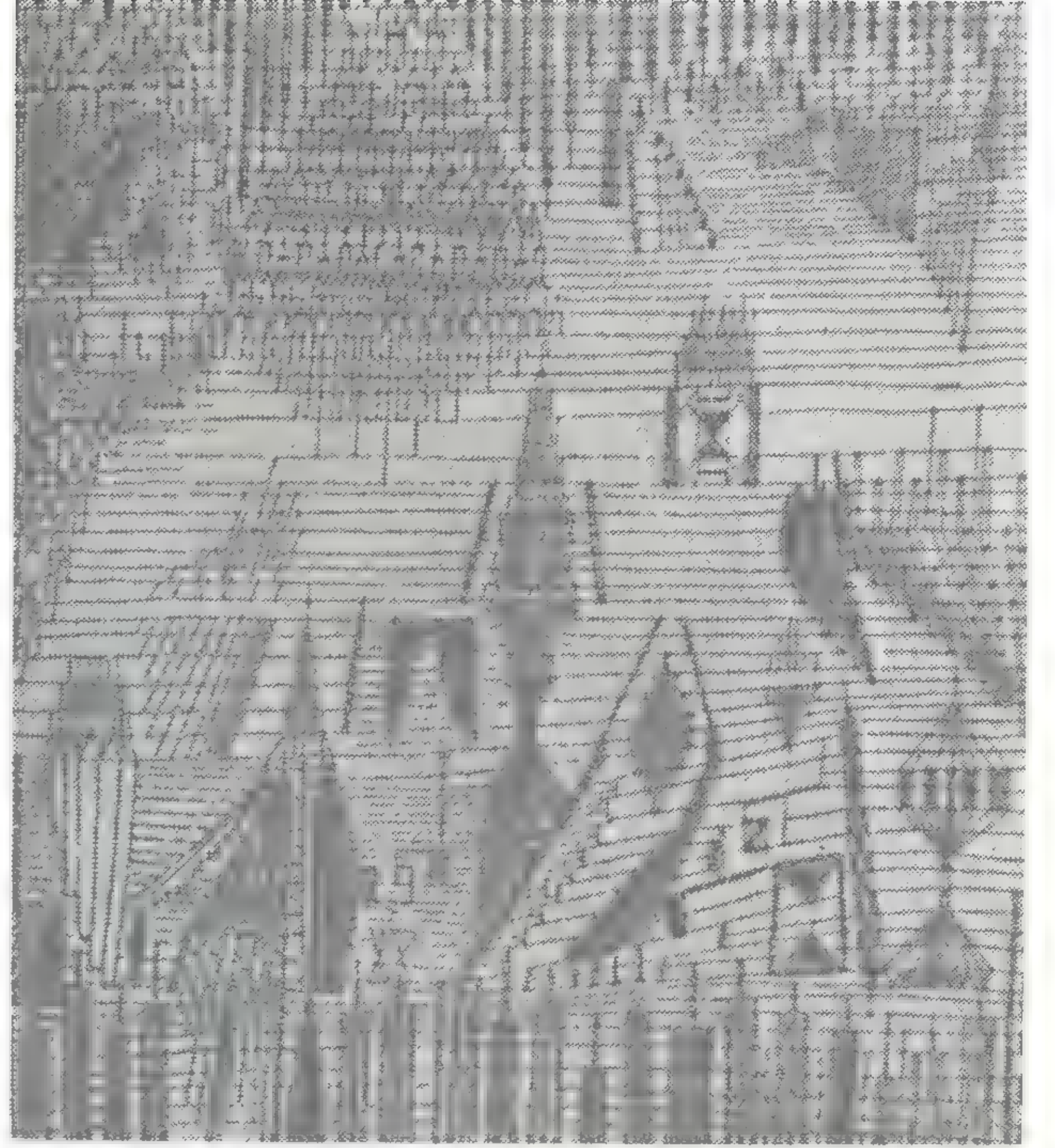
يعتبر صدور هذين الكتابين كانذار ، في مكان وزمان ، ظهرت فيهما التعبيرات اللاتشخيصية الاولى ، وليس مصادفة ان ينشر كاندينسكي في ميونيخ وفي عام ١٩١٢ ، كتابه الذي يعتبر أول محاولة بقلم فنان لايجاد القواعد النظرية لفن لاتشخيصي : (حول الروحانية في الفن) (١٣) ، ومنذ نهاية عام ١٩٠٩ بدأ كاندينسكي ، الذي كتب مؤلفه قبل سنتين ، بانتاج اعمال لاتشخيصية الارتجال (١٤) والتكوينات (١٥) . وقد اعتبر كاندينسكي منذ عام ١٩٠٨ ان (الشيء) كان عنصرا ضارا في لوحاته .

نوقش كتاب وريغز (التجريد والتعاطف الفني) في الاوساط الفنية في ميونيخ كثيرا ، وكان الفيلسوف الشاب ، بطبيعة الحال بين المدافعين عن هذه الرؤيا الجديدة . كان يرى في الفن ضرورة مزدوجة : التجريد يقول : (ان الحاجة التعاطف الفني) (١٦) لا يمكن اعتبارها محركا انفعاليا للارادة المبدعة ، الا في الحالة التي تميل فيها نحو العضوية الحية اي نحو الطبيعية ، في اسمى معانيها ، فالاشادة بشكل غير حي لهرم ، او خنق الحياة ، كما يبدو في عدد من لوحات الفسيفساء البيزنطي ، يبرهن لنا بالتأكيد ، في هذه الاحوال ، على ان الحاجة للتعاطف الفني التي تميل دوما الى العضوى ، لا يمكن ان تكون هي التي حددت ارادة الفن وهنا تتأكد الفكرة ، بأنه يوجد دافع يعاكس مباشرة هذه الحاجة ، ويحاول ان يخضع كل مايفذها ، هذا القطب المعاكس للحاجة الى التعاطف الفني ، يبدولنا كدافع من نوع تجريدي . وعلى الاغلب كان كاندينسكي أول مصور ، انجز بارادته الواعية اعمالا لاتشخيصية ، ولكنه من الصعب التأكيد على اسبقية مطلقة في هذا الموضوع ، فقد بدأ هولزل في المانيا ، تجارب لاتشخيصية (تكوين بالاحمر) يعود الى عام ١٩٠٥ ، والليتواني شيورليونيس (١٨٧٥ - ١٩١١) ، خلال الفترة ذاتها ، قام بتطوير تعبيرته الزخرفية للوصول الى مستوى التجريد ،

فان حدث على ايدي عدد من الفنانين الروس ، امثال كاندينسكي ولاريونوف (١٨٨١) ، او التشيكو سلوفاكيين امثال كوبكا (١٨٧١) ، او الفرنسيين امثال بيكابيا (١٨٧٩ - ١٩٥٣) ، وذلك حوالي ١٩١٠ ، قبلها او بعدها بقليل . غير ان جميع هذه المحاولات والتجارب تكاد تكون غير موضع بحث ، اذا لم ترتبط مباشرة بما كانت عليه النزعات الطلائعية في الفن الافرنسي ، الوحشية والتكعيبية ، والمستقبلية الايطالية ولايمكننا تصور ، اي استمرار في التطور ، لدى كاندينسكي او موندريان ، او النزعات اللاتشخيصية الروسية (تجدر الاشارة هنا الى ان اوائل فناني الطليعة الروسية اشتهروا باسم : التكعيبون - المستقبليون) ، بدون الرجوع الى تلك المحاولات والتجارب ، ومن خلالها الى ذلك الانقطاع عن التصوير التقليدي ، الذي وعى ضرورته التعبيرية ، في اوج الفترة الانطباعية :

- « ان نرفض نهاية خادعة في العمل الفني ، اي ان نعتبر اللوحة منتهية عندما تعبر عن المثل الاعلى الطبيعي ، هنا تمكن العناصر الاساسية لهذا الانقطاع ، فاذا كانت نهاية ما يدعى باللامنتهي ، تؤدي الى خلق استقلال تجاه الطبيعة ، فان اهمال قيمة الموضوع واستبداله بالعنصر التصويري ، يجعل التصوير فنا متكاملا ومستقلا تجاه الادب وتجاه التاريخ ، ومن جهة اخرى فان الاستغناء عن الجمال الموضوعي ، يركز الخيال على العنصر الفني الصرف ، اي على قيمة خيال الفنان ، الذي يستجيب لحاجاته الفنية ، ولانسجام تفكيره الخاص (وهو في الفن يقابل المنطق في العلم) متحررا من اي التزامات غريبة عن التصوير » .

وهكذا بعد الانطباعية ، عند اخذ سيزان يستعمل في لوحته المناظر المتعددة ، ليؤكد على الابعاد الانفعالية في الفراغ ، على حساب البعد التمثيلي ، طرحت بطبيعة الحال المشكلة الاساسية لفن التصوير المعاصر بكامله ، المشكلة التي امكن ان يكون لها حولا مختلفة . وقد توصل التطور الفني ، انطلاقا من سيزان ، من جهة ، ومن سورا والتنقيطيين او التجزيثيين ، من جهة اخرى ، مروورا بالتكعيبية ، الى نوع من التجريد الهندسي ، وانطلاقا من غوغان ، التجزيثية ، مروورا بماتيس والوحشيين ، توصل الى طريقة من التعبيرية التجريدية غير الهندسية ، ففي الحالة الاولى ، دفعت التكعيبية التجربة الى اقصاها وحددت معنى للحيز والزمن ، منتزعة الاشكال التصويرية من نسبة الحيز كتنظيم زمني وكتتابع للاحداث ، وباعثة بها في الزمن الحاضر ، لقد كانت التكعيبية المذهب الذي ساهم اكثر من غيره في ايجاد لغة فنية جديدة ، كما برر عدم جدوى تمثيل المظاهر المرئية لدى النزعات



بول غاغن - رسم بالخبر / ١٩٢٧

بوت كاسي



فرانز مارك - تيرول ، ١٩١٤ - ١٩١٤

فرانز مارك

ولكنها كانت ، على كل حال ، محاولات لم تبدل جوهر الاشياء ، وانما كانت نتيجة للحلول التي اوجدها - « الفن التجريدي الجديد » وكل النزعات غير التقليدية اما هولزل فان تجربته تأتي مباشرة من اوبرست وواندل .

اما ما يتعلق بالافكار الجديدة الواعية ، وبالتالي بكل ما يتعلق مباشرة باهمال التمثيل الشخصي ،

الفنية اللاحقة .

وفي الفترة التي كانت فيها الثقة تنهار بالواقع المرئي ، اخذت ازمة الشيء (١٧) تحل محل ازمة الموضوع (١٨) ، التي كانت الانطباعية قد اوجدت لها حلا ، وقد تمكن التكعيبيون من حل هذه الازمة - الجديدة بأن اوجدوا بيدا آخر ، فقد فيه الاشياء الممثلة معناها المألوف ، واكتسبت معنى غير متوقع ، ذو جدة مقلقة ، فأبدعوا كما يقول مالرو : « أشكالا سحرت دوما الانسان الواقع تحت سيطرة آلهة شريرة ، أشكالا بسطوح واضحة تشبه الانسان ولا تقلده » . كل ذلك حول جذريا وبلا عودة ، مفهوم التشكيل نفسه ، وبعد بضع سنوات نبه بول كلي الى انه : « بالنسبة لشكل ما فان صورة ما تعبر عن شيء أكثر حياة . ان صورة ما ، قبل أي شيء ، شكل قائم على وظائف حيوية : أي وظيفة تنشأ ، ان صح التعبير ، عن وظائف ، وهذه الوظائف ذات طبيعة روحية ، تقوم على أساسها الحاجة للتعبير » .

الا انه لا يمكننا اعتبار كلي فنانا لا تشخيصيا ، بالمعنى الحرفي للتعبير ، خصوصا في أعماله حتى عام (١٩٠٤) التي لم تتخل أبدا عن اشارة الى الواقع المرئي ، ولكنه في البحوث التي اجريت في مونيخ ، تلك السنوات بجانب بحوث كاندينسكي ، جاءت مساهمته جذرية في توضيح تأويلات جديدة للتشخيص ، ولا جدال في ان أعمال كلي وافكاره ، كانت في مجموع الفن المعاصر ، حتى يومنا هذا ، درسا من اعظم الدروس .

في عام ١٩٠٩ أسس عدد من الفنانين من بينهم كاندينسكي ، وكوبين (١٨٧٧) وجاولينسكي (١٨٦٤ - ١٩٤١) ، ومونتر (١٨٧٧) الجمعية الفنية الجديدة - التي ضمت شخصيات الفن الشاب العاملة في ذلك الوقت في مونيخ ، ولكن هذا التجمع لم يكن له أهداف محددة واضحة ، وسرعان ما ظهرت الاختلافات بينهم بقوة ، وأدت الى تشتتهم ، عندئذ تولى فرانز مارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) ، الذي انضم الى الجماعة في وقت لاحق ، وكاندينسكي تهئية بيان (الفارس الازرق) ، الذي نشر في عام ١٩١٢ ، استعرضت فيه التطلعات الجمالية الجديدة ، ليس في الفن فحسب وانما في الموسيقى (كان بين محوري البيان الموسيقار ارنولد شونبرغ) . وفي ١٨ كانون الاول من عام ١٩١١ ، عرضت أعمال كاندينسكي ، في صالة (تانهاوزر) ، وكان ذلك أول معرض لهذا التجمع الجديد . الذي سمي (الفارس الازرق) ، وكان من جملة العارضين فنانين من جنسيات اخرى : افرنسيين كهنري روسو ودولوني ، أو المان مثل ماكيه وغيرهم ، كما عرض شونبرغ عددا من لوحاته . وبعد ثلاثة أشهر



غوتشاروفا - التظ / ١٩١٠

غوتشاروفا



ح باللا -
كلبي في الشارع / ١٩١٤

بالا

قامت جماعة الفارس الازرق بتنظيم معرض ثان في صالة غولتز ، ضمت أعمالا لبراك وبيكاسو وديران ولفنانين روس لاريونوف وجونتشاروفا وماليفيتش ، فكان معرضا لفناني الطليعة الاوروبية في تلك الفترة ، اشترك فيه كذلك بول كلي .

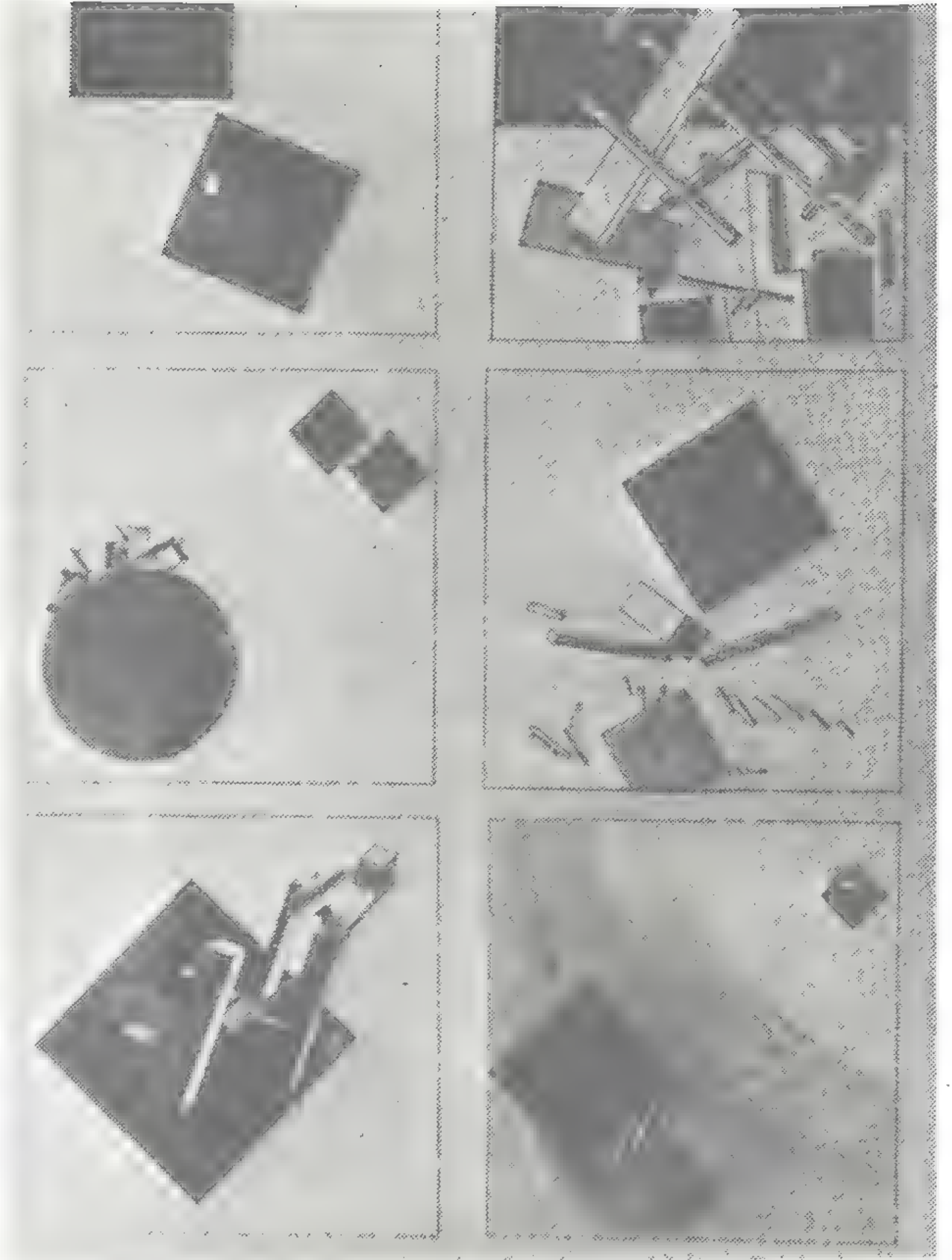
لقد اتخذت جماعة الفارس الازرق اتجاها (تعبيريا) واضحا ، ولكنها لم تهمل المكتسبات الفنية القريبة العهد والمعاصرة ، خصوصا التجربة الفرنسية . وهكذا توصلوا عن طريق تزايد اهتمام الحركة في الشكل بمعناه التجريدي ، ومن خلال معرفة مباشرة لأعمال التكعيبين والوحوش ، الى تحقيق معادل لارادتهم في الارتقاء بكل الصور ، وتبسيط الشكل ذاته في سبيل التأكيد على

مضامينه الانفعالية ، وذلك من خلال اسلوب تعدي
التعبيرية بوضوح .

ان التعبيرية التي تبنتها جماعة الجسر ، والتي
حاول كاندينسكي أن يتابع موضوعها منذ أن كان عضوا
في (الجمعية الفنية الجديدة) ، تحولت مع جماعة
الفارس الازرق باتجاه تجريدي على يد مارك وماكيه ،
ولكن بحدود ، بينما نقلها كاندينسكي قطعا ، الى
مستوى التجريد اللاتشخيصي ، متجاوزا التكعيبيين
والمستقبليين (١٩) الذي كانت لهم محاولات واضحة في
هذا المضمار .

لقد ورد في دليل المرض الاول لجماعة الفارس
الازرق التصريح التالي : « لا نريد أن نتمسك بأي
شكل معين ، وهدفنا أن ندلل من خلال تنوع الاشكال
المثلة ، على مدى تعدد الامكانيات في التعبير عن
الاحساس الداخلي للفنان » . وهنا يجب ان نذكر أنه
في عام ١٩٠٩ ، كتب ارنولد شونبرغ : « عندما اضع
موسيقاي ، اقرر ما اكتب من خلال الشعور فقط ،
من خلال الشعور بالشكل الذي يملئ علي ما يجب
كتابته ، وكل ما عدا ذلك مرفوض . وكل جملة
موسيقية اضعها تقابل ضبطا في النفس ، ضبطا
لمتطلبات التعبير ، وربما بالاضافة الى ذلك الى منطق
شديد القسوة ، بالرغم من أنه لا شعوري ، من أجل
البناء الهارموني » . وأكد كاندينسكي (٢٠) بدوره على
معنى « الضرورة الداخلية » التي تحرض الفنان ،
والمشابهة للضرورة الشعرية التي تكلم عنها شونبرغ :
« النون هو كلام مس الآلة والعين هي المطرقة ، والنفس
هي بيانو متعدد الاوتار ، والفنان هو اليد التي عندما
نلمس هذا الوتر او ذاك ، تضع النفس الانسانية في
حالة اهتزاز حسب طريقة منظمة سلفا ، من الواضح
اذن ان الانسجام في الالوان يجب أن يقوم فقط على
مبدأ التوافق بين المضارب من أجل الوصول الى النفس
البشرية ، وهو الهدف ... هذا الاساس يجب أن
يوضع كمبدأ للضرورة الداخلية .

اما تلي من جهته فكان مختلفا بمزاجه عن
كاندينسكي ، وكانت له مفاهيم أخرى تجاه العالم
ولكنه كان يتحرك في نفس البيئة الثقافية ، قريبا من
الفنانين والموسيقين في مونيخ . كانت مشكلة الواقع
بالنسبة له تجد حلها ليس في رفض العالم الحسي
بعثا عن روحانية منسجمة في الشكل ، بعيدة عن
كل ما هو مادي ظاهر ، ولكن في العلاقة بين شخصية
الفنان التشابكة ، التي تنشأ عن تعدد وتشابك ردود
الفعل البصرية والنفسية تجاه العالم الحسي ،
والوجدان الذي يضعه في عمله ، في انتاجه ، ضمن
معطيات الاسلوب الذي يحافظ على علاقته بواقع
الظاهرة الخارجية ، ولكنه يرتقى بها من خلال تنظيم



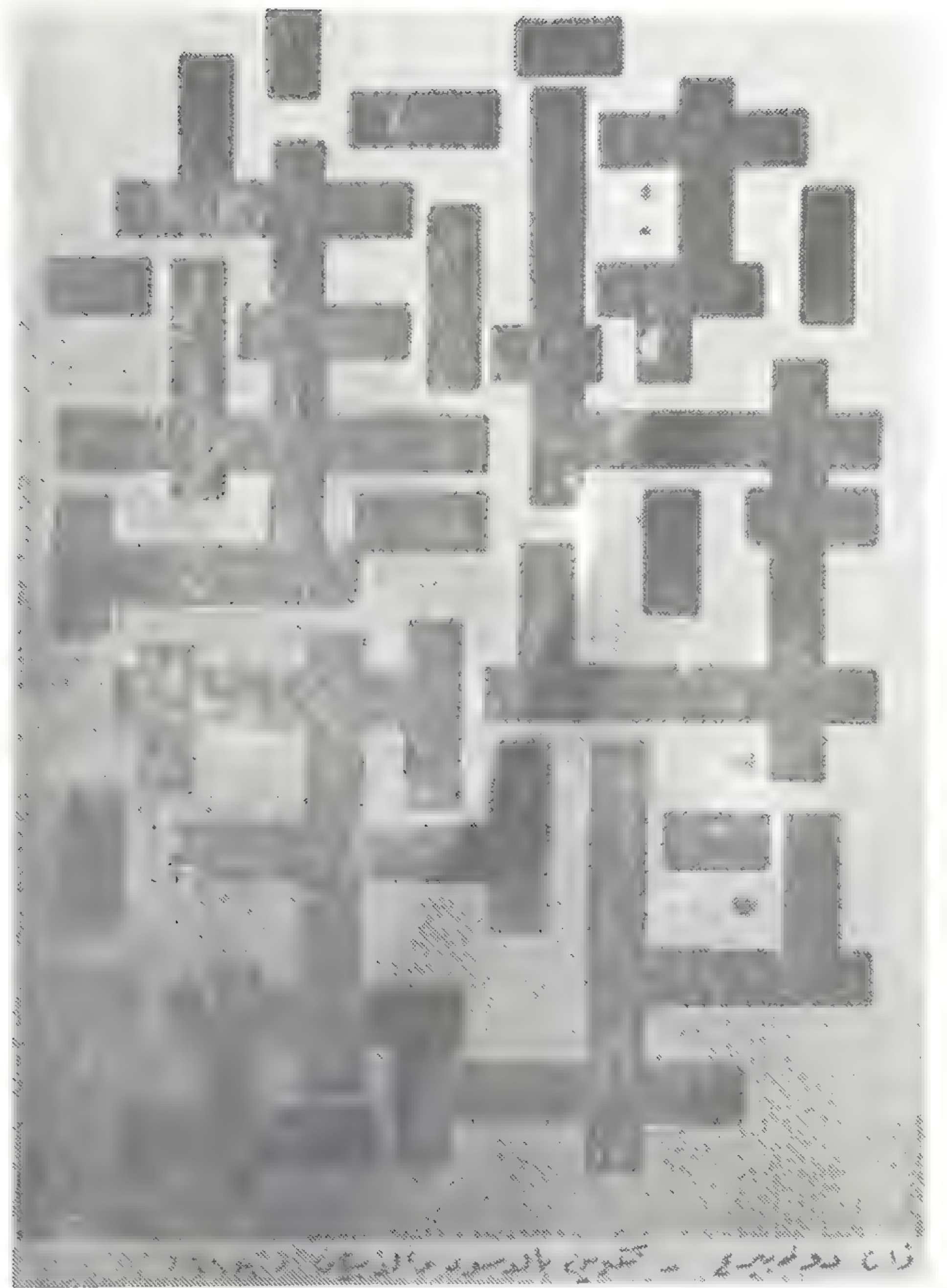
الليستكي - حكاية مربعين / ١٩٢٠

ليستكي

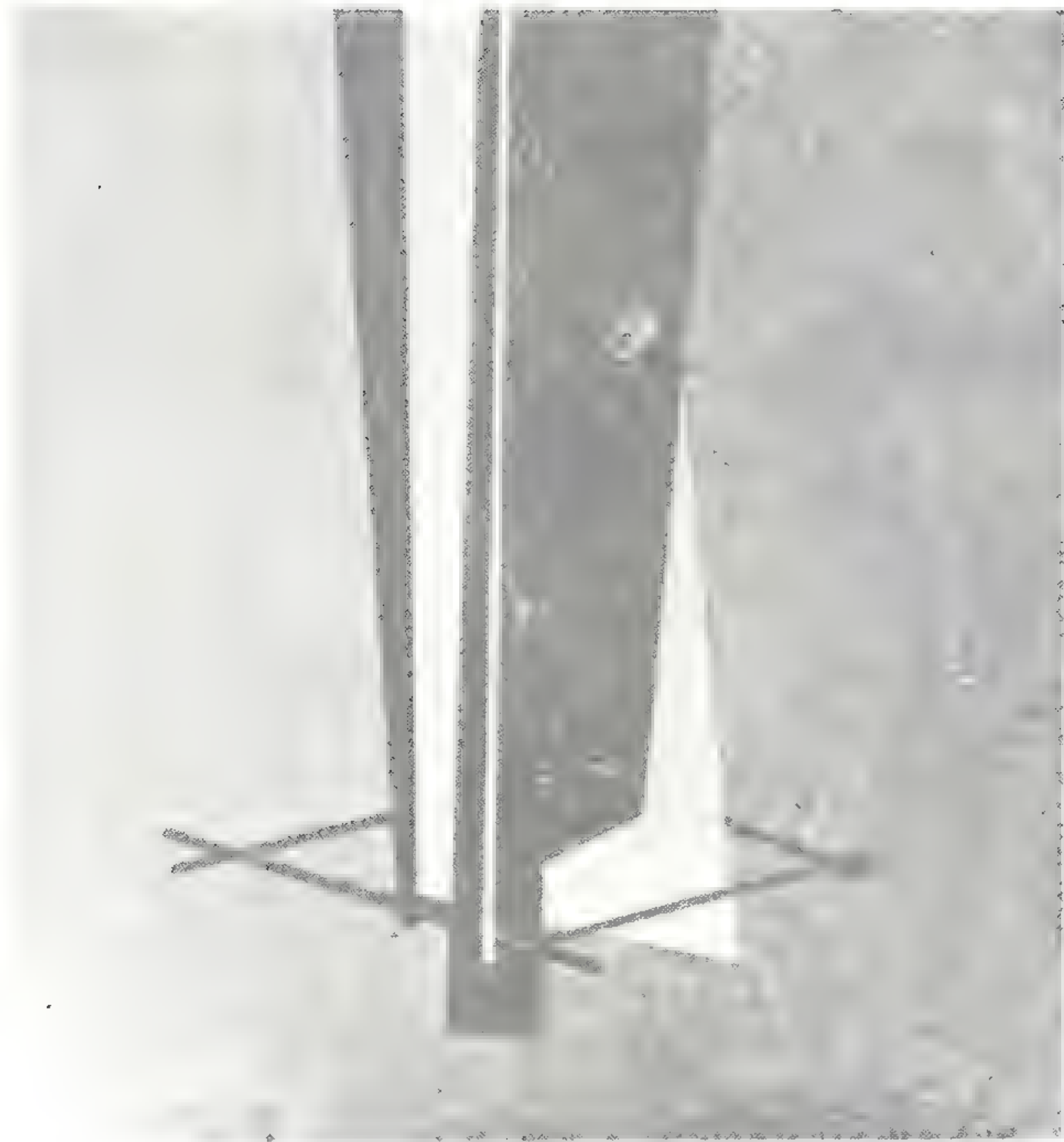


ارب رسوف تاوير ارب ركندين / ١٩٢٥

آرب



شان دويزبرغ



مهرلج ناجي - بناء ١٩٤٠ - ١٩٤٢

موهولي ناجي

الوسائل التكوينية ، واللون والنور .

وعندما وجد كلي نفسه وحيدا ، في فترة الحرب التي شتتت مصوري الفارس الأزرق بعد وفاة مارك وماكيه ، دفعه التأمل العميق حول امكانيات تأويل الواقع لكتابة مايلي في يومياته : « كل ما يحدث ماهو الارمز ، ان ما نشاهد هو نسب ، وامكانيات ووسائل . الا ان الحقيقة الاصلية ، تبقى من حيث المبدأ غير مرئية » . وهكذا وجب امتلاك هذه الحقيقة غير المرئية ، لان الفنان رفض التأمل السهل ، وراح ، بالعكس ، يعمل منطلقا من تجربته كإنسان وتجربته كفنان ، وهذه الأخيرة في تجربة اللغة التصويرية ، لغة الشكل واللون والخط . عليه ان ينتج « معرفة » (٢٠) وليس عرض شيء معروف من جديد ، توضيح المعنى المختبئ خلف الأشياء ، وكذلك معنى تشابك العلاقات بين هذه الأشياء والإنسان .

وفي عام ١٩٢٠ نشر كلي بحثا عن عقيدته في الإبداع ((الاعترافات المبدعة)) (٢١) وهو موقف وجداني عميق لمعنى الواقع تجاه تجربته الفنية الخاصة . يقول مؤكدا ((ان الفن لا يمثل المرئيات ولكنه يمكن من الرؤية .

وطبيعة فن الرسم (٢٢) تقود بسهولة وشرعية الى التجريد ، عندئذ تظهر في العمل الفني الميزات الغريبة والسحرية ، وكل ما يمكن لعين الخيال أن تكتشفه ، بكل دقة ووضوح . وكلما أتقن الفنان عمله ، مستندا الى عناصر الشكل التي هي مركب التعبير التخطيطي ، فانه يتنبه الى أن الوسائل المناسبة للتمثيل الطبيعي للمرئيات غير ذات جدوى » . يريد كلي بذلك الإشارة الى فكرة العمل غير التام في النقل الموضوعي للطبيعة، والمشكلة ليست في أن نستعير من الطبيعة بعض العناصر في سبيل البناء الفني للصور المستقلة، ولكنها في التمكن من استخلاص معنى الواقع الموجود وراء المرئيات بالوسائل الخطية واللونية الصرفة ، الهدف اذن جعل العمل الفني تأكيدا لحقيقة أكثر كمالا ، حقيقة لا تشمل بناء الأشياء فحسب وانما تتعدى ذلك لادراك الأشياء في حقل أكثر عمقا من حقل الرؤية المجردة . يأخذ الفنان على عاتقه مهمة هذا البحث ، وهي مهمة مقرونة بدوافع اخلاقية ، فهو في ابداعه لعمله ، عليه أن يستخدم تجربته في الشكل ، ولكن بدون اهمال التجربة المرئية ، ومن زاوية أعمق انسانية ، تجربته في الحياة،

ان التجريد يفدو ضروريا عندما يستحيل التعبير بوسائل التمثيل الطبيعية ، عن هذه الاحاسيس المعقدة ، التي هي في نفس الوقت حسية ونفسية . ولتحقيقها ، اي لاجراجها الى الوجود بطريقة ملموسة ، يجد الفنان في تناول هذه الوسائل الخاصة للتعبير التخطيطي (الجرافيكي) : « النقاط والخطوط والسطوح والحيز » . من هنا تأتي أهمية تجارب كاندينسكي التصويرية والنظرية حتى بالنسبة لكلي . كتب كاندينسكي يقول : « يمكن للشكل ان كان صورة لشيء (واقعي أو غير واقعي) أو تعريف تجريدي لحيز ما أو لسطح ما ، يمكنه أن يقوم ويكتفي بنفسه » . على كل حال فان كاندينسكي يختلف عن كلي : بالنسبة له ، كان من المستحيل العودة الى اتفاق بين الشكل المبدع والظاهرة المرئية ، وكان رد الفعل تجاه مايسميه المادية ، يقع تجاه اعتراض قابل للعودة الى الواقع الظاهر ، كان يكفيه ذلك الانسجام ، مع جو نفسي معين ، للارتفاع والفنان الى مافوق ماديته ، الى الروحانية .

ومع ان هذه الافكار كانت قد طرحت في مجال الفارس الازرق وتوسعت فيما بعد بواسطة كاندينسكي وكلي في البارهاوس (٢٣) - دار البناء - بين عامي (١٩٢١ - ١٩٣١) ، علينا أن لا ننسى فنانين آخرين ، قبل الحرب العالمية ، عملوا في خط لا تشخيصي . فالنحات برانكوزي (١٨٥٧ - ١٨٧٦) الذي يصعب تحديد تاريخ فاصل بين عمله التشخيصي واللاتشخيصي ، حاول في بناء منحواته القبلية ، بذلك الثقل في الحجم ، أن يتعد عن أي تمثيل واقعي ، وأكد منذ عام ١٩١٠ على التصرف بالصورة حتى توصل الى اشكال بيضوية . وفي عام ١٩٠٩ صور لاريونوف (١٨٨١) لوحة الكأس ، التي كانت مقدمة لآعماله اللاتشخيصية الحقيقية بعد عامين أو ثلاثة . وفي عام ١٩٠٩ نجد اللوحة المائية كاوتشوك لفرانسيس بيكابيا (١٨٧٩ - ١٩٥٣) التي تعتبر كذلك من أولى الاعمال اللاتشخيصية . أما الفنان التشيكوسلوفاكي كوبكا (١٨٧١) الذي كان يقيم في باريز ، بدأ في ١٩١٠ بلوحته (ليلية) أبحاثه التجريدية التي قادته في الاعوام التالية الى فن قائم على نوع من الهندسة ، مبنى على ايقاعات شاقولية او دائرية ومنحنية ، كما في لوحته لحن بالاحمر والازرق في عام ١٩١٢ ، وفي لوحته اقراض نيوتون من نفس العام . هذه اللوحة الاخيرة تقرب كوبكا من دولوني (١٨٨٥ - ١٩٤١) المصور الذي تحدث أبو لينير بصدده في كتابه - مصورون تكعيبيون - عن تكعيبية أورفيه :

« فن تصوير تكوينات جديدة بعناصر غير مأخوذة من الواقع المرئي ولكنها بكاملها من ابداع الفنان الذي البسها واقعية غاية في القوة » .



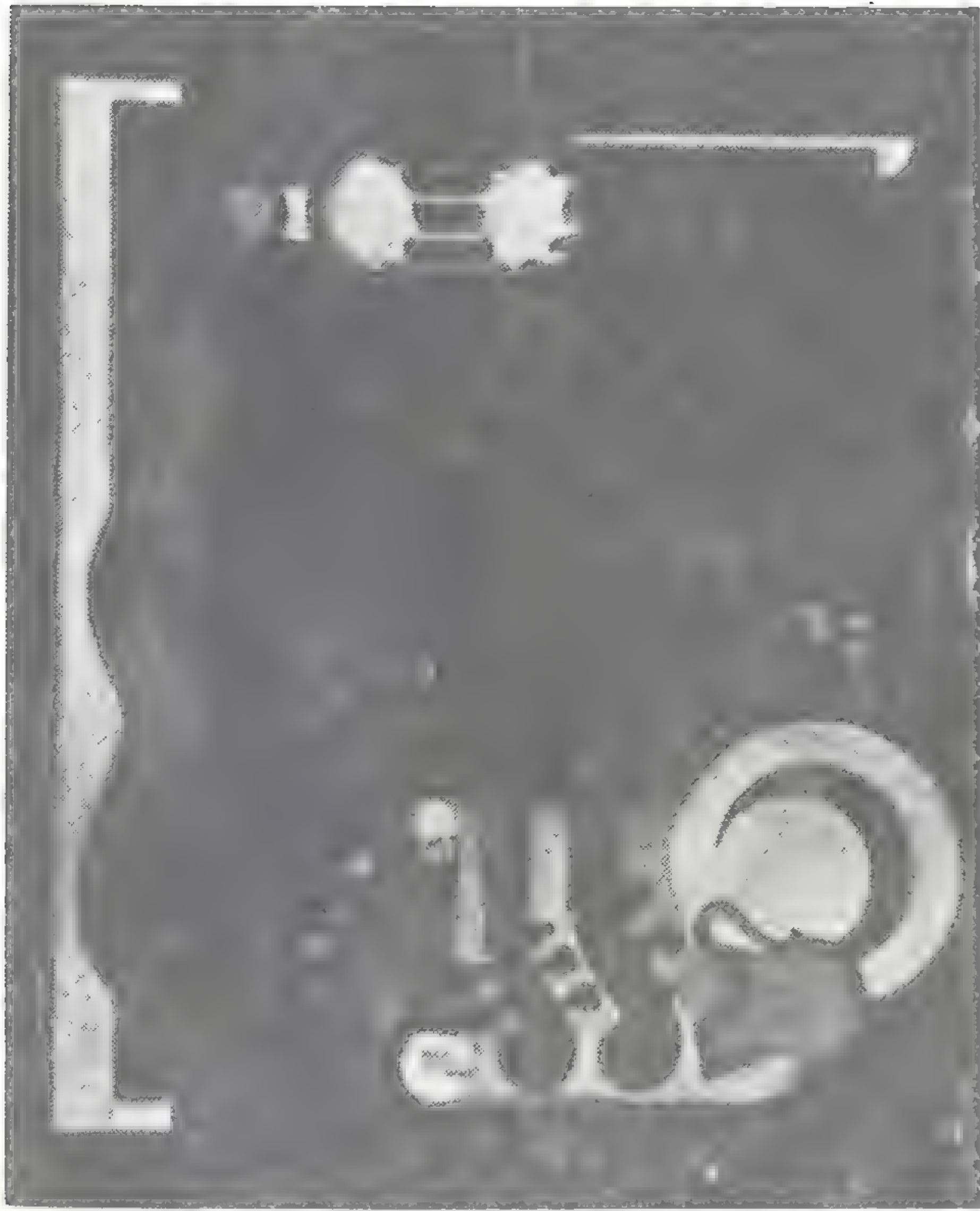
١- مائيللي - هرره متوازنه ، ١٩٤٦

مائيللي



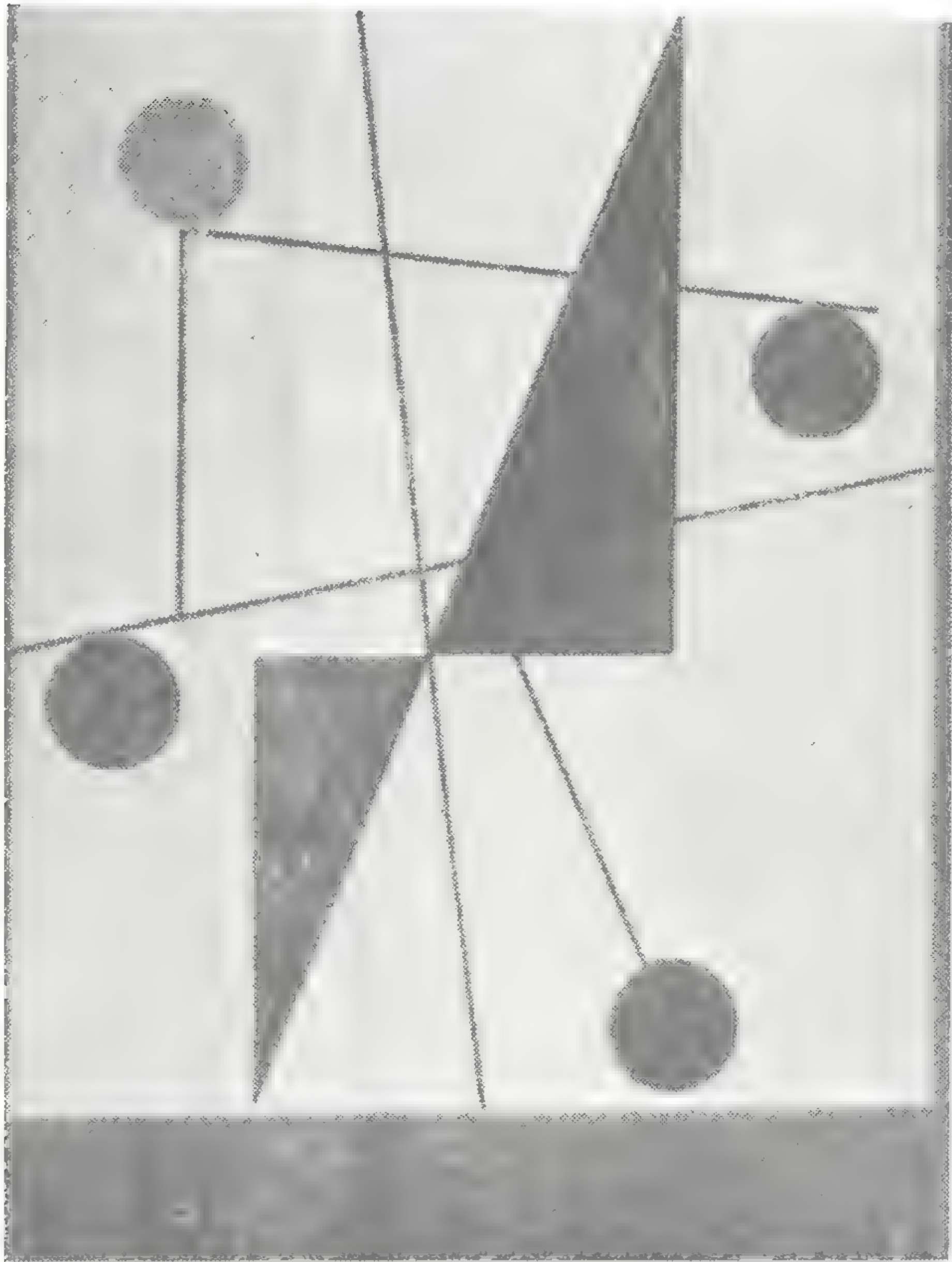
اورنغان - طبيعة مائة ، ١٩٢٥

اورنغان



لوكر بوزيه - طبيعة صامتة ، ١٩٠٩

لوكر بوزيه



صوفي تاووير - غواش ، ١٩٤٤

صوفي تاووير

وبالرغم من أن (روبر دولوني) وصل متأخرا الى التصوير اللاتشخيصي وذلك بعد مجموعة النوافذ في عام ١٩١٢ ، التي كانت لاتزال تنتسب بعض الشيء الى الواقع المرئي ، فانه يبقى أحد الفنانين الاشد تأثيرا على الطلائع الاوروبية في ذلك الحين ، على كل يجب استبعاد فكرة تأثيره المباشر على كاندينسكي ، لانها لا تستند على أساس ، فكما رأينا كان (كاندينسكي) قد نشر خطته ، وان كان على الصعيد النظري في عام ١٩٠٩ ، ولكنه لا يمكن نكران التأثير الذي أحدثه (دولوني) على كلي ، اذ أن كلي عرفه شخصيا في باريس عام (١٩١٢) وترجم عنه لمجلة (دير شترن) ، بحثه في النور الذي كتبه في صيف عام ١٩١٢ . ان ألوان ونور (دولوني) يؤكدان انحدار هذا الفنان الافرنسي المباشر من الانطباعيين والتجزيئيين . ويكمن حجم مساهمته الكبير لنمو التصوير اللاتشخيصي في تأكيده على عنصر النور، باعتباره تضاد مترافق زمنيا مع الألوان حسبما جاء في القوانين التي نشرها شو فرول . كتب في بحثه عن الألوان : « لكي يصل الفن الى حدود السمو يجب أن يقترب من الرؤيا المنسجمة : الوضوح . والوضوح هو لون ونسب ، هذه النسب تتألف من مجموعة اوزان مترافقة زمنيا مع الفعل . وهذا الفعل يجب أن يكون الانسجام التمثيلي ، الحركة المترافقة ، (الترافق الزمني) للنور الذي يمثل الواقع الوحيد ، فالحركة المترافقة تصبح اذن الموضوع ، وهو الانسجام التمثيلي » .

كان يعيش في تلك الفترة في باريس مصوران أميركيان ، راسل - وهو معماري كذلك - (١٨٨٦ - ١٩٥٣) و (ستانتون ماكدونالد رايت) (٢٠) (١٨٩٠) ، اقتربا بدورهما من تعاليم وحلول (دولوني) فيما يتعلق الترافق الزمني .

بينما كان يحدث ذلك في فرنسا ، يجب أن نذكر الاعمال اللاتشخيصية التي صورها بالا ايطالي . وفي ألمانيا ، كان موندريان ، انطلاقا من التكعيبية ، يعمل من خلال رؤياه الهندسية الصرفة المقتصرة على بعدين فقط ، وكانت الطبيعة الروسية تساهم مساهمة كبرى في نماء اللغة التجريدية ، فاشعاعية لاريونوف كانت أولى الحركات الفنية اللاتشخيصية التي قامت منذ عام (١٩١١) في موسكو ، وانتسبت اليها الفنانة ناتاليا كونتشاروفا ، وقد نشر برنامج هذه الحركة عام ١٩١٣ : « كان من الضروري ايجاد نقطة انطلاق ليتمكن فن التصوير ، مع احتفاظه بالحياة الواقعية كمحرك ودافع ، من أن يجد شخصيته الحقيقية ... فاللوحة تعطي انطباعا بانها تتزحلق وتكاد تكون خارج الزمان والمكان ، وتشر شعورا بما يمكن أن نسميه بالبعد الرابع ، لان الطول والعرض بالاضافة لعمق



هينوسهين - حركة في مرقس ، ١٨١٩
سيفيريبي



مونس - قيان على البحر ، ١٨٠١

مونش

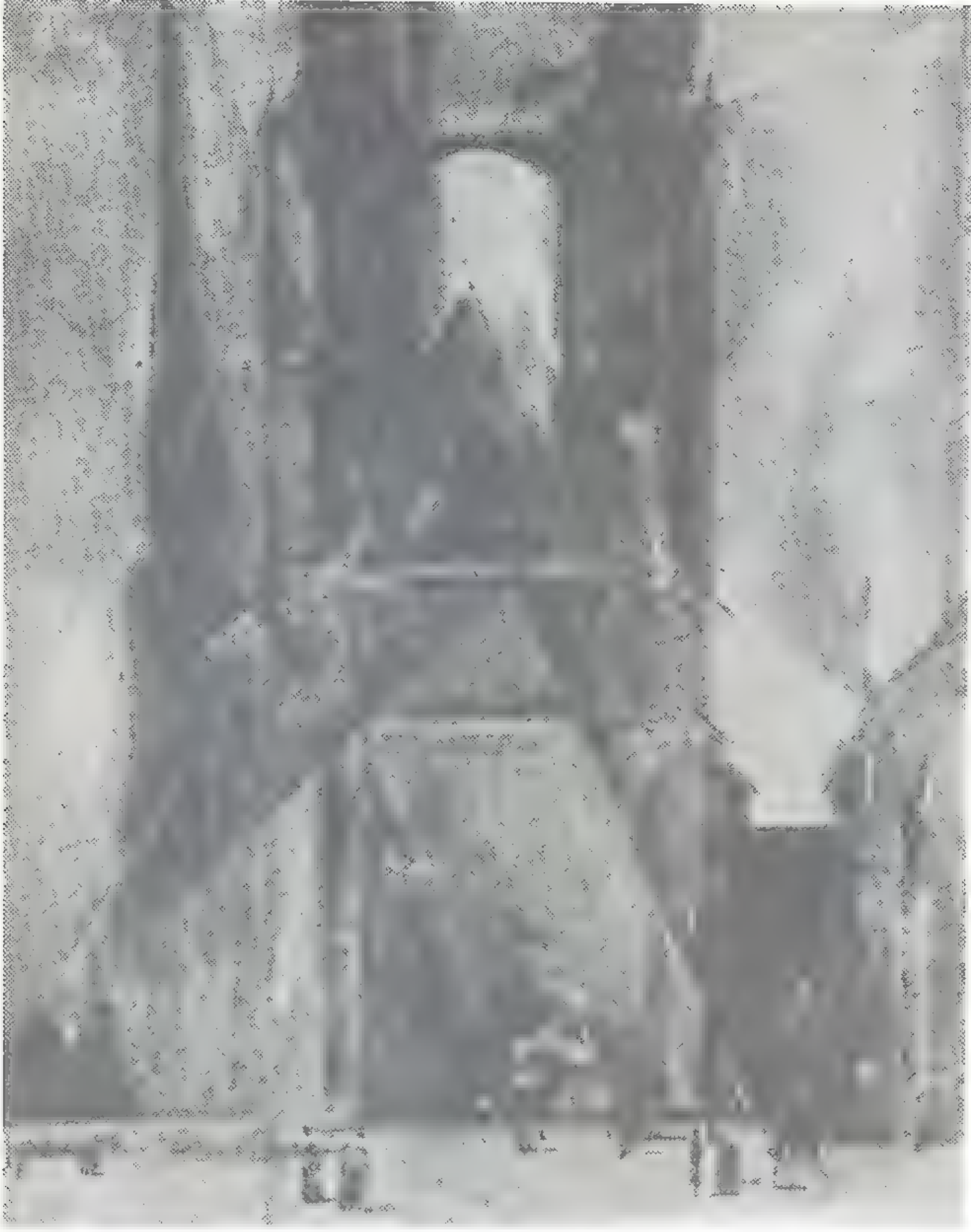
بصلة ، ويستدل من قول لهذا الفنان على أنه أنجز في عام ١٩١٣ لوحته (مربع أسود على خلفية بيضاء) . ولقد كان هذا التاريخ موضع شك ، لان لوحات (مالفيتش) في العام التالي كانت لا تزال محافظة على شيء من الارتباط بالواقع المرئي ، مع أن هذا الواقع كان محوراً من خلال الرؤية التكعيبية . الا أن احتمال دقة هذا التاريخ مقبول بالرغم من أن البيان النظري لحركة التسامي ، والذي شارك في تحريره الشاعر فلاديمير ماياكوفسكي ، لم ينشر الا في عام (١٩١٥) في مدينة بتر وغراد . يضاف الى ذلك أنه في العام ١٩١٣ ، قام مالفيتش باخراج ووضع ديكور أوبرا (نصر على الشمس) تأليف كروشينيك وموسيقى ماتجوسين ، وقد تمكن الفنان في هذا العمل من « أن يحول الممثلين والاشياء ، بواسطة ترتيبات ضوئية خيرة ، الى صور هندسية » .

نشر بيان حركة التسامي في بتر وغراد وموسكو للمرة الثانية عام (١٩١٦) وقد تضمنه فيما بعد ، عام ١٩٢٠ ، الكتاب الرئيسي لنظريات مالفيتش « التسامي كعالم للتمثيل » .

يعتقد (مالفيتش) أن التمثيل في الفن التشكيلي يشكل عائقاً في سبيل الابداع الفني ، لذلك ومع الاعتراض حتى على التشخيص المحدود في التكعيبية ، يجب إلغاء أي إشارة تمثيلية ليس للاشياء فحسب وانما لأي فكرة دينية أو سياسية أو اجتماعية ، يقول : « على الفن ألا يكون في خدمة الدين والدولة ،

أشعاعات اللون ، هي العلامات الوحيدة للعالم الذي يحيط بنا . وكل الشاعر الاخرى التي تبعثها اللوحة الينا لها طبيعة مختلفة تماماً . هنا يبدأ فن تصوير اللوحات حسب طرق يمكن أن تنجح فقط اذا اتبعت قوانين اللون الدقيقة وقوانين طرحه على القماش . هنا يبدأ ابداع اشكال جديدة ، يتعلق معناها وتعبيرها بمقدار قوة اللون والوضع الذي يحتله بالنسبة لباقي الالوان . هنا يبدأ الانحطاط الطبيعي لكل الاساليب والاشكال الموجودة في الفنون السابقة ، لانها ستكون كالحياة ذاتها ، ليست سوى عناصر صالحة فقط للتعبير وللبناء الاشعاعي في اللوحة ، هنا يبدأ الاستقلال الحقيقي للتصوير وتبدأ نهضته استناداً الى الوسيلة الوحيدة الاساسية وهي قوانين التصوير الصميمة وبالرغم من مناقشات الفنانين الروس المتعددة ضد الحركة المستقبلية ، وبالرغم من أن (لاريونوف) نفسه كان فيما بعد من أشد خصوم مارينيتي ، عندما قام هذا برحلته الثانية الى روسيا ، فان الاشعاعية كانت تقترب بنتائجها من المستقبلية ، إذ أن حركة النور و (الخطوط الموجهة) (٢٤) كانت تقابلها ، بمعنى أو باخر ، الاشعة الضوئية ، العنصر الرئيسي لدى الاشعاعيين .

لقد ركزت حركة « التسامي » (٢٥) ، التي أسسها كازيمير مالفيتش (١٨٧٨ - ١٩٣٥) والتي استندت أسسها على الحركتين الوحشية والتكعيبية ، ركزت على الابتعاد عن أي شكل يمت الى التمثيل أو المضمون



فيننجر



فكتور باسور - مومونج بيغوي بالآهرة والبني والزهري، ١٩٥١

باسيمور

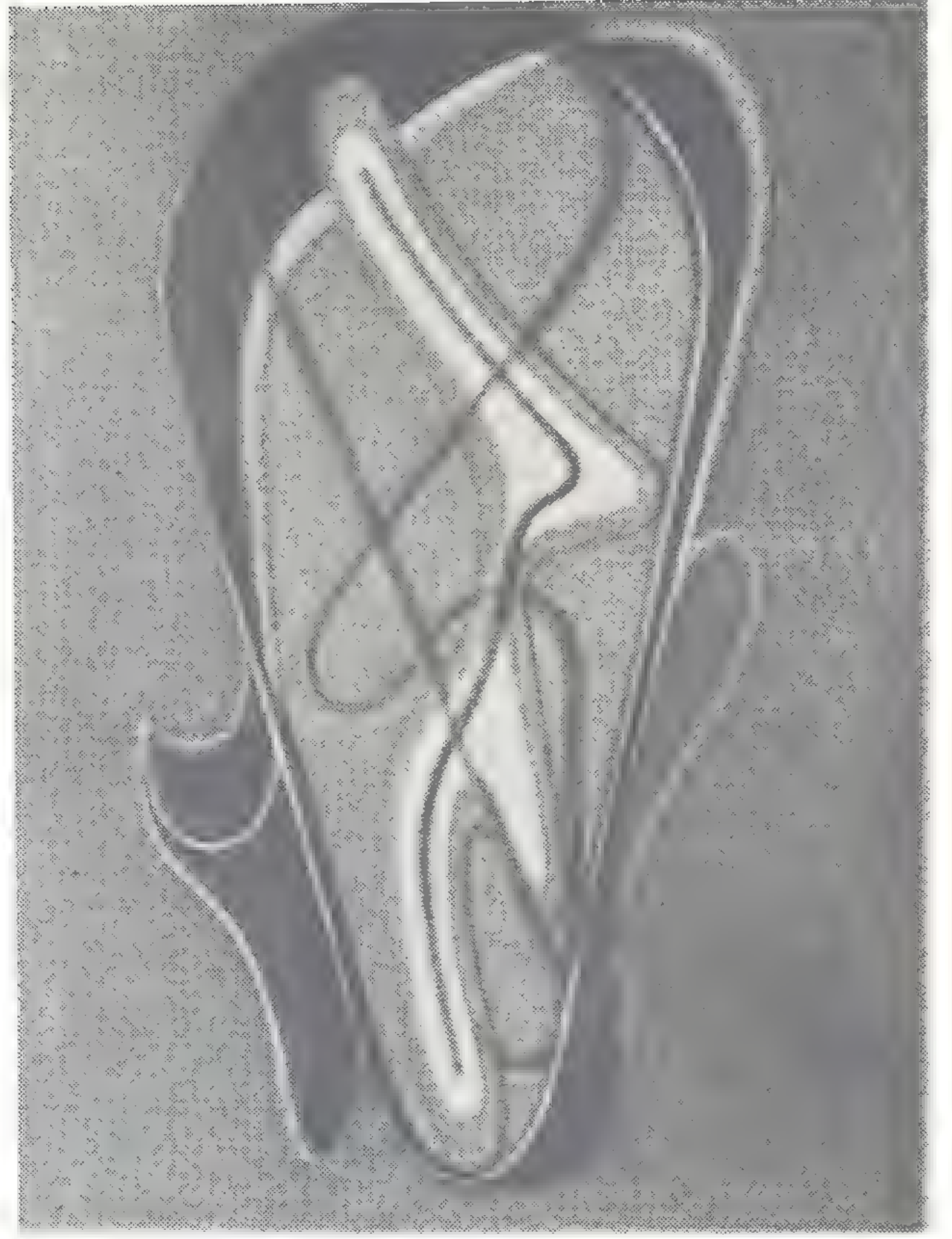
والا يصف تاريخ العادات ، ولا يكون على علاقة بالاشياء ، لانه باستطاعته أن يقف على قدميه، بدون أن يمثل (الشيء) ، أي بلا حاجة لينبوع الحياة ولكن بنفسه ولنفسه » . المهم بالنسبة لماليفيتش هو التعبير عن « الحساسية الفنية الصافية » المتحررة من أي غاية ومن « وزن الشيء الذي لا فائدة منه » . لذلك فإن التسامي « يفتح للفن إمكانات جديدة ، فعندما يهمل ما يسمى باحترام التوفيق مع الهدف ، يغدو في الامكان نقل ادراك تشكيلي معين مثبت على سطح تصويري الى الفراغ ، بمعنى أن الفنان ، المصور ، لا يبقى مرتبطا بسطح القماش، أي السطح التصويري، ولكنه قادر على نقل تكويناته من القماش الى الفراغ » . وبينما كان (ماليفيتش) ينجز لوحته المربع الاسود على عمق أبيض ، أخذ فنان آخر ، فلاديمير تاتلين (١٨٨٥ - ١٩٥٦) الذي أقام في باريس قبل ذلك بعام وتأثر ببيكاسو ، أخذ يبني تكويناته البارزة التجريدية ، مستخدما موادا مختلفة - كرتون، جص، خشب ، معدن الخ ... هذه الاعمال وان كانت ترتبط بالتجارب السابقة في هذا المضمار ، التي قام بها التكعيبون والمستقبلون ، فانها التزمت أهدافا بنائية جديدة . ومن هنا أتت تسمية الحركة التي ترأسها تاتلين بالبنائية .

يقول الفرد هـ . بار عن تاريخ هذه الحركة أنه : « معقد ومتشعب في الاختلاف ... فهو يتوسع في اتجاهين ، أعمال تاتلين بين عامي ١٩١٣ - ١٩١٧ وأعمال الاخوين غابو وبيفسندر من عام ١٩١٥ الى عام ١٩١٧ . هذان الاتجاهان يلتقيان في موسكو عام ١ٹ١٧ » . ان الاختلافات في البداية بين أتباع حركة التسامي وأتباع الحركة البنائية تكاد تكون غير ملموسة . وقد عرض تاتلين وماليفيتش أعمالهما ، غير أنه فيما بعد الثورة الاشتراكية ظهر الخلاف بينهما بشكل واضح ، فازداد من جهة بين تاتلين والكسندر رودشنكو (١٨٩١) ، الذي اقترب في عام ١٩١٤ بحركته الملاموزوعية نحو حركة (التسامي) ، ومن جهة أخرى ، بين غابو (١٨٩٠) ، أحد كبار النحاتين المعاصرين الاحياء اليوم في الولايات المتحدة ، وبيفسندر (١٨٨٤ - ١٩٦٢) ، الذي توفي في فرنسا .

الى جانب هؤلاء الفنانين يجب ذكر ليسيتسكي (١٨٩٠ - ١٩٤١) ، وبنائياته التصويرية ، الذي عاش في المانيا وسويسرا بين عام ١٩٢١ وعام ١٩٢٨ ، وعمل متصلا بفنانين طلائعيين مثل آرب وفان دويزبرغ وموهولي ناغي . وفي عام (١٩١٩) قام تاتلين بتصميم نصب عظيم بمناسبة الكومنترن (المؤتمر الثالث للحركة الشيوعية العالمية) ، كان بمثابة قصيدة المذهب البنائي . هذا المنصب كان يجب أن



البيز - كوين / ١٩٥٥
البيز



دوميلدا - كوين / ١٩٥٥
دوميلدا

وستيبانوفاً بفترة قصيرة .
في تلك الفترة كان يفسر عمل في التصوير ،
بينما قام غابو بانجاز المنحوتة (الحركية) (٢٦) ، الاولى
وهي عمل يتحرك بواسطة جهاز كهربي ، يخلق بحركته
حجماً في الفراغ .

لقد غادر الاخوان روسيا عام ١٩٢٢ ، حيث أصبح
من الصعب متابعة أبحاثهما ، فمن جهة نجد فنانيين
اختاروا العزوف عن العمل ، مثل تاتلين ، ورودشنكو ،
وستيبانوفاً ، وماليفيتش نفسه ، ومن جهة أخرى
هناك فنانون اختاروا الهجرة الى البلاد الأوروبية مثل
غابو وبيفسندر ، كما ذكرنا ، وشاغال وكاندينسكي .
في هذا المجال كتب (ماياكوفسكي) في مقالة له ،
في العدد الاول لمجلة ليف : « ان الاكاديميين متفرقين
كانوا ، او في جماعات صغيرة ، بدأوا يقرعون أبواب
مفوضي الشعب » .

على كل كانت الحركة البنائية لاتزال تعطي ثمارها
ومساهمتها في تقدم المسرح الطبيعي الروسي كانت ذات
أهمية قصوى : « اذا استحال على الحركة البنائية ،
ايجاد الشروط الملائمة للطبائع الروسية ، فانها نجحت
كل النجاح في الايهام المسرحي ، فقد أبعدت الخلفيات
المصورة ، والزخارف السطحية ورفع البنائيون على

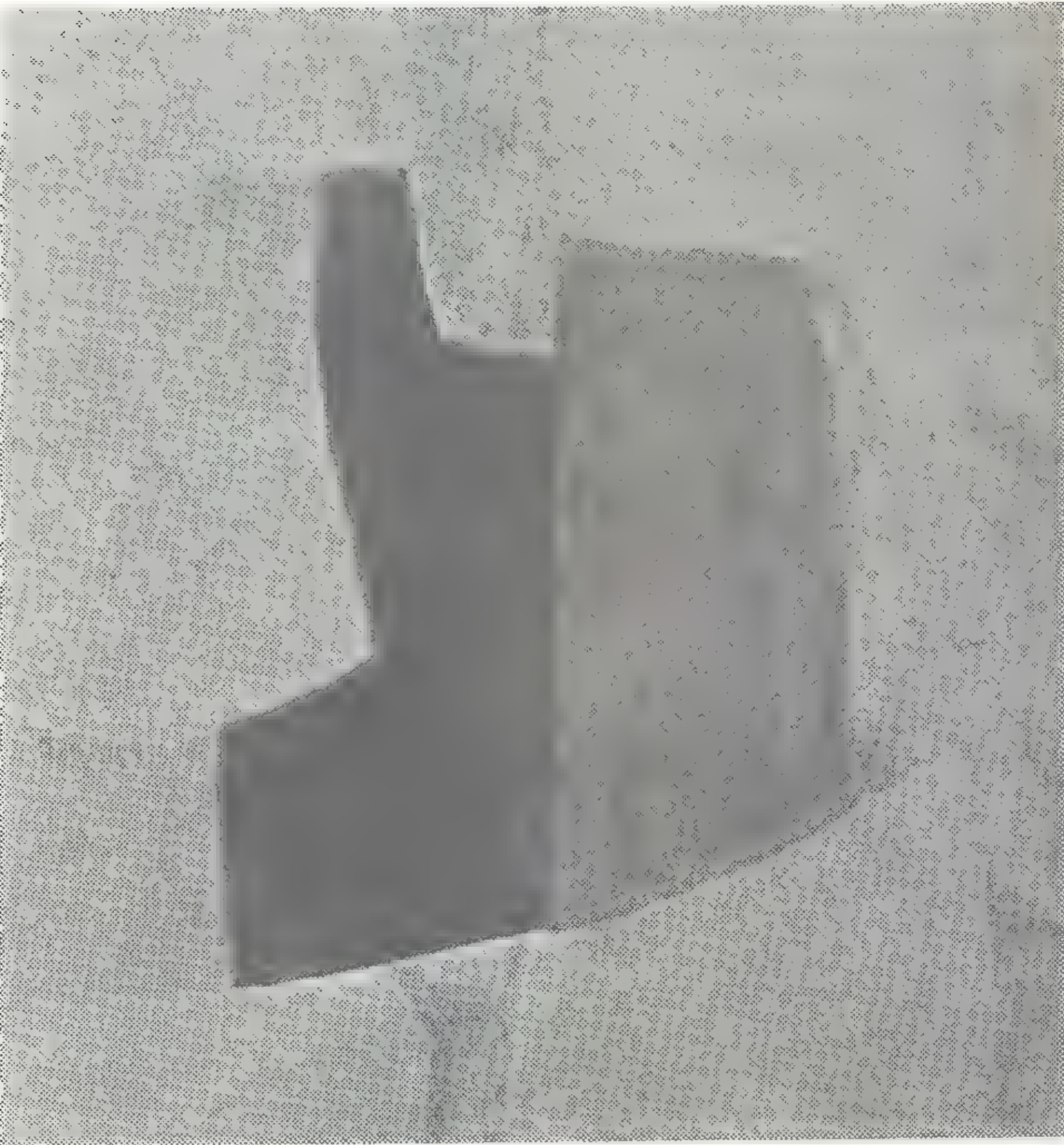
يكون ارتفاعه أربعمئة متر ، وبلغ ارتفاع الدراسة
التي أعدت له خمسة وعشرون متراً ، ويعتبر النصب
التجريدي الاول في عصرنا .

كانت محاولة هؤلاء الفنانين التعبير عن الرغبة
في التبدل الاجتماعي ، الذي انتقل اليهم من الثورة
التي ساهموا فيها بحماس وقد راحوا في تطرفهم الفني
رفض أي اعتبار أو إمكانية للعمل في مجال (تصوير الحامل)
التقليدية التي تفوقوا عليها وتجاوزوها ، وفي عام ١٩٢٠
نشر رودشنكو وفارفاراستيبانوفاً برنامج الجماعة
الانتاجية حيث يقولون : « يسقط الفن ، تحيا التقنية ،
الدين أكنوبة والفن أكنوبة ، انما تقتل آخر بقايا الفكر
الانساني عندما يرتبط بالفن ، تسقط المحافظة على
التقاليد الفنية ، يحيا التقني البناء ، يسقط الفن ،
الذي ليس له سوى التستر على العجز الانساني ،
الفن الجماعي في الحاضر هو الحياة الجماعية » .
وهكذا كان باقي أعضاء الجماعة الانتاجية يتركزون
شيئاً فشيئاً حول هذه الافكار ، متطلعين الى الهدف
البعيد لانتاج فني وظيفي وصناعي ، بينما وقف غابو
وبيفسندر ، في مجال البنائية ، معارضين لكل ذلك .
لذا نجدهما ينشران في عام ١٩٢٠ البيان الواقعي ،
قبل البرنامج الانتاجي الذي نشره رودشنكو



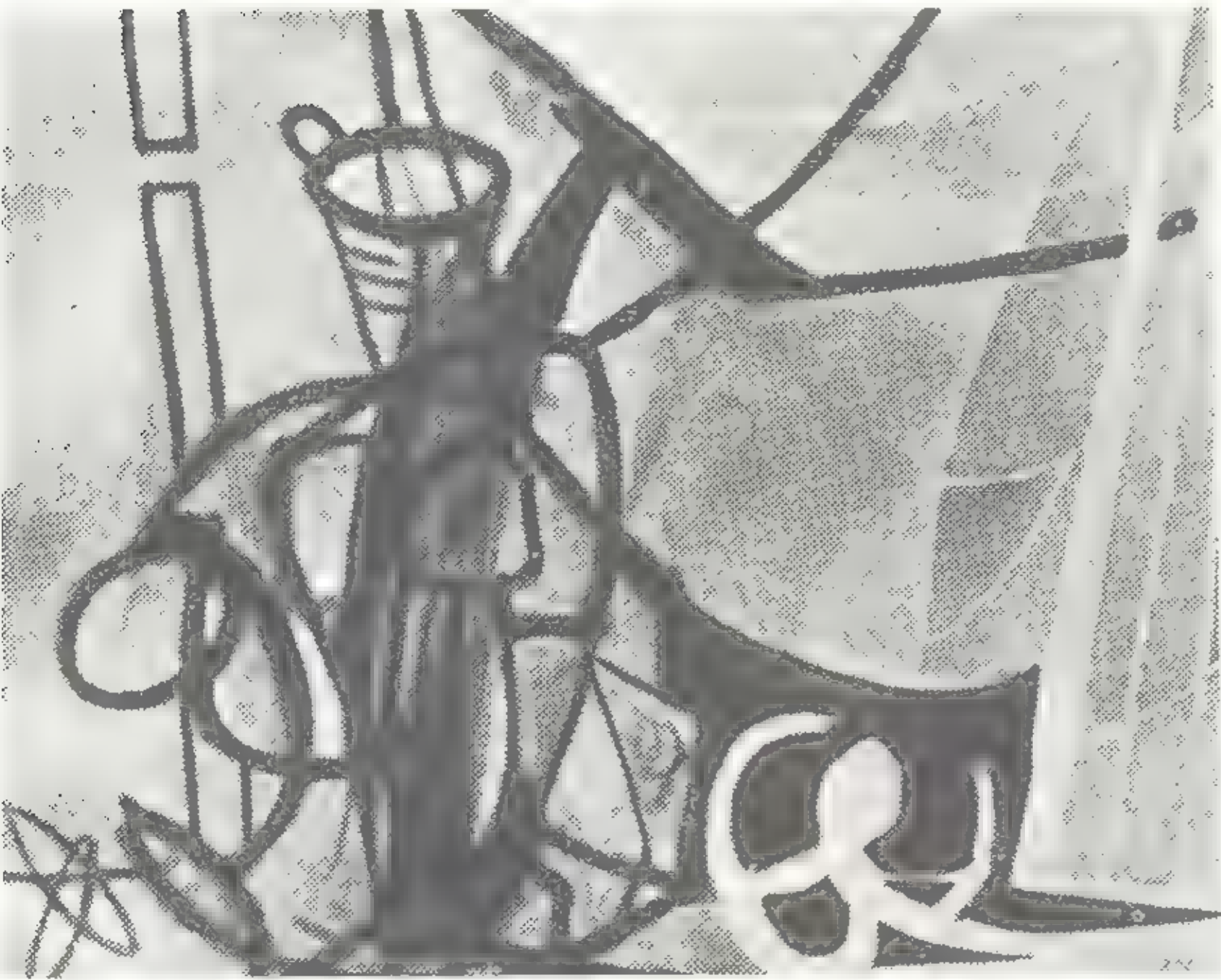
مهرجاني - سكوت / ١٩٥٠

ريخايف



سيرميريكوت - تلوين / ١٩٥٥

بولياكوف



١- بينوت - أوستندا / ١٩٤٧

بينوت

الخشب العارية هياكل تجريدية قامت مقام الدولاب والاطار ، كما شيدوا بذكاء القلاع والاسلام والاجزاء الدائرة » .

وهكذا لم تكد تزدهر الحركات الطلائعية الروسية حتى راحت تضمحل ، بينما عمت الابحاث اللاتشخيصية كل الاتجاهات في اوروبا وظهرت حلول مغايرة لما وضعه كاندينسكي ، ومختلفة في نتائجها ومبادئها عما كان مصدر وحي الفنانين الروس .

لقد بدأ البروتومانييلي (١٨٨٨) بانتاج لوحات تسيطر فيها القيم اللونية ، بينما تنتظم فيها الاشكال حسب ايقاع هندسي ، ودفع ميل هندسي مشابه ولكنه أشد صرامة وصفاء ، المصور النحات هانز آرب (١٨٨٧) ، الى اعمال مبنية على أساس تناظري تتطلع الى كمال مثالي في علاقة الاشكال على السطح ، فاذا ما اعتبرنا ان التكعيبية كانت بداية الانقطاع فيما يتعلق بالواقع المرئي ، والمر اجباري الذي انتقل من خلاله عدد من الفنانين الى رؤية هندسية ، يجب ان نشير الى ان هؤلاء كانوا في موقف مضاد للتكعيبية التي لم تستطع ان تسير بمطلبها الى نتائجها الاخيرة (موندريان) .

ويذكر آرب : - « في عام ١٩١٤ ، قمت بصنع اولى اعمالى المصقفة ، كولاج - في باريس ، شارع مونسيني ، وكانت مختلفة جدا عن - الاوراق المصقفة - التكعيبية ، اذ كانت بنائيات ساكنة ، متناظرة ، اروقة نباتية مؤثرة ، مدخل الى مملكة الحلم ، وفيما بعد في عام ١٩١٥ ، أنجزت في زوريخ لوحات كولاج تجريدية او بتعبير أفضل ، حسية ، لانه لم يكن فيها اي اثر للتجريد مستعملا الورق المطبوع والاقمشة المطبوعة ، اوراق واقمشة من كل الالوان ، كانت الصدفة تقودني للعثور عليها - أوكد هنا ان الصدفة هي حلم - وقد نظمت هذه المواد المتعددة المظاهر ، في خطوط مائلة طائشة ، كانت مقدمة الضجيج الخيالي لحركة الدادا » . وفي العام التالي كان (آرب) من جملة مؤسسي الدادائية في زوريخ ، هذه الحركة لا يمكن اعتبارها لا تشخيصية بكل معنى الكلمة ، ولكنها قطعت كل رابطة بالتقاليد ، ومثلت الاحتجاج اللامنطقي العنيف ضد كل واقع متعارف عليه ، « وعندما التجأت لاستعارة عناصر أو أشياء مأخوذة من هذا الواقع (مسبقة الصنع) فاني استعملتها وقلبت معناها بجرأة » .

الخلاصة ، كانت الدادائية ، بالرغم من موقفها العدائي تجاه التاريخ والتقاليد الماضية والقريبة ، قد حافظت على ذلك المنطق الذي أوصل الى تجاوز المفهوم السائد بين الصورة والتشخيص .

ولقد ساهم أوزنمان (١٨٨٦) في الهجوم على التكعيبية في عام ١٩١٥ ، على صفحات مجلة - إلان - ونشر في عام ١٩١٨ ، بالاشتراك مع شارل ادوار جانييه

(الكوربوزيه) كتاب - بعد التكعيبية - كان بمثابة تثبيت نظري لفكرة « الصفاء » وشاعرية الآلة والرقم، ولكن الفئة التي ذهبت بعيدا في التبسيط الهندسي وعلى أساس البعدين كانت مجموعة الفنانين الهولنديين الذين أسسوا في مدينة لارن عام ١٩١٧ مجلة وجماعة الاسلوب - دي ستيل - . وكان أول مؤسسي هذه الجماعة تيوفان دويزبرغ (١٨٨٣ - ١٩٣١) بيت كورنيليس موندريان ، فيلموس هوسزار (١٨٨٤) ، المعماري جاكوبوس جوهانس أود (١٨٩٠) ، والشاعر آ كوك . انضم اليهم فيما بعد النحات جورج فان تونجيرلو (١٨٨٦) والمصوران بارت فان ديرليك (١٨٧٦ - ١٩٥٨) وجينو سيفيريني ، والمعماريان روبرت فان هوف (١٨٨٧) وجان ويلس (١٨٩١) . كما انضم اليهم فيما بعد عدد من الفنانين لم يكونوا جميعا من الهولنديين أمثال: سيزار دوميلا نيويينهويس (١٩٠٠) الذي التحق بالمجموعة عام ١٩٢٥ ، والمعماريان كورنيليس فان ايستيرين (١٨٩٧) وكيريت توماس ريتفلد (١٨٨٨) اللذان التحقا في عامي ١٩١٩ و ١٩٢٣ ، وكان بين الذين ساهموا فنانيين من بلاد أخرى ومن اتجاهات أخرى ، فمثلا آرب تعاون مع (دي ستيل) بعد أن تلاقى بموندريان في باريز عام ١٩٢٦ . والمصور الألماني (هانز ريشتر) (١٨٨٨) - الذي كان قد ساهم في الحركة الدادائية وانتج في عام (١٩٢١) شريطا سينمائيا قامت صورته على المستطيلات فقط ، فائرا انتباه (فان دويسبرغ) ، انتسب بدوره الى المجموعة الهولندية .

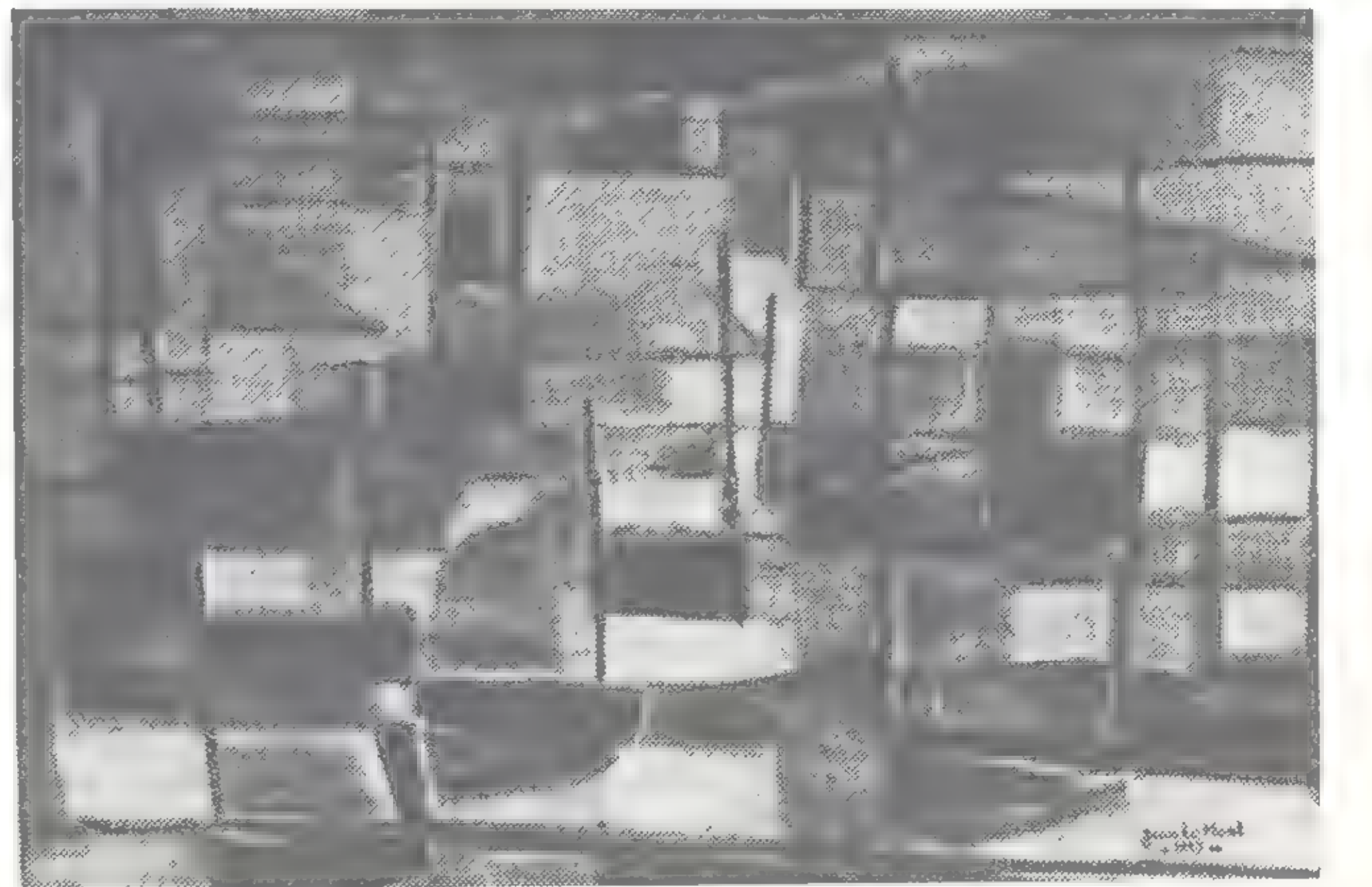
ضمّن هؤلاء الفنانون ، في العدد الاول من مجلتهم، دعوة صريحة الى المساهمة في حركتهم وجاء فيها : - « ان هدف هذه المجلة ، العمل بشكل ما ، لنشر معنى جديد للجمال ، انها تريد اطلاق الانسان الحديث على تلك الافكار الجديدة التي ظهرت في حقل الفنون التشكيلية ، كما تريد توطيد المبادئ المنطقية لاسلوب

في طور النضوج ، يركز على علاقة أوضح بين روح العصر ووسائل التعبير ، ويقف في وجه فوضى المفاهيم القديمة التي قامت على منطلقات شخصية مستقلة عن بعضها البعض، بالرغم من تشابهها من حيث الاساس» . فالموضوع اذن كان توضيح موقفهم ، والتقدم في البحث عن لغة تهمل أي شيء يتنافى مع مفهوم التشكيل الصرف ، وتستخدم وسائل تعبيرية تنحصر في جوهر العلاقات على المستوى ذي البعدين فحسب ، كتب موندريان : « لقد انتهت ، شيئا فشيئا ، الى ان التكعيبية لم تقبل النتائج المنطقية لمكتشفاتها الخاصة، فهي لم تتوسع في التجريد لتصل الى هدفه النهائي ، أي التعبير عن واقع مطلق ، ولقد شعرت أن واقعا كهذا لا يمكن أن يقوم الا على التشكيل الصرف ، هذا التشكيل في جوهر تعبيره مستقل عن العاطفة والمفاهيم الذاتية ... ان مظاهر الاشكال الطبيعية تتبدل، ولكن الواقع يبقى ثابتا ، فمن اجل ابداع حقيقة مطلقة ، يجب ارجاع الاشكال الطبيعية الى « عناصرها الثابتة» من حيث الشكل ، والالوان الطبيعية الى ألوان اولية، ولم يكن الهدف ايجاد اشكال معينة جديدة ، أو ألوان معينة جديدة ، بكل مالها من صفات ، وانما العمل لابطالها في سبيل وحدة أشمل » .

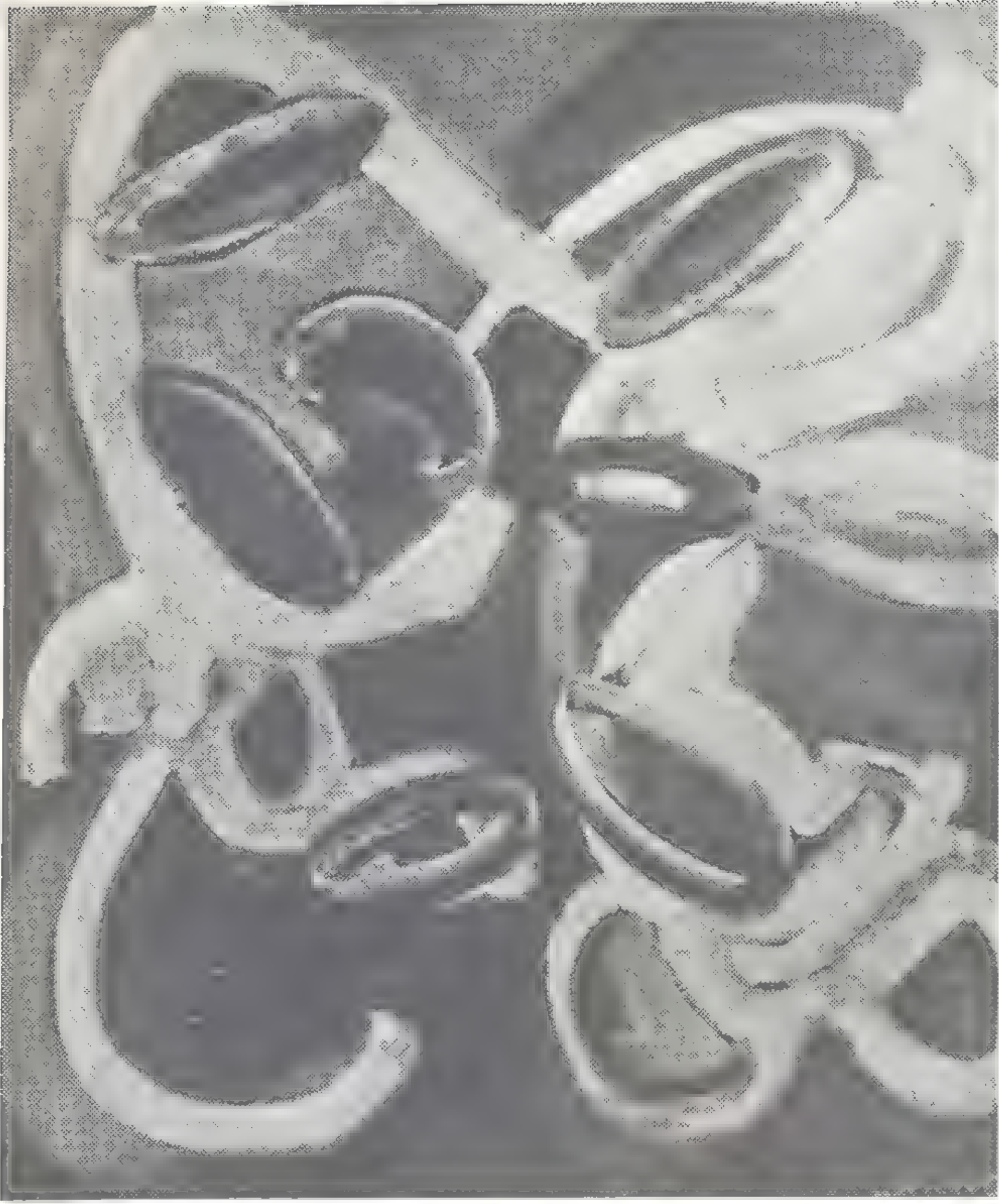
كانت غاية (موندريان) وزملائه ايجاد « واقع ثابت » ، غير خاضع لاي تبديل، أو تأويل ذاتي، وحتى أي تغير ناتج عن التتابع الزمني للاحداث التي تمر بحياة انسان : - « في الحال الذي يمكن فيه لادراكاتنا ومشاعرنا ان تبدل انطباعاتنا ، فان الاشكال تحافظ على تعابيرها الخاصة ، وهذا يدل على أنه لكي نثبت صورة حقيقية للشكل والحيز ، نحتاج الى رؤية موضوعية ... ان تعبير الحياة في الواقع الذي يحيط بنا ، يجعلنا نشعر بالحياة ، والفن ينشأ من هذا الاحساس ، ولكن الاثر الفني لا يأخذ قيمته، الا بمقدار ما يثبت الحياة في مظهره غير المتبدل : فهو ، والحال



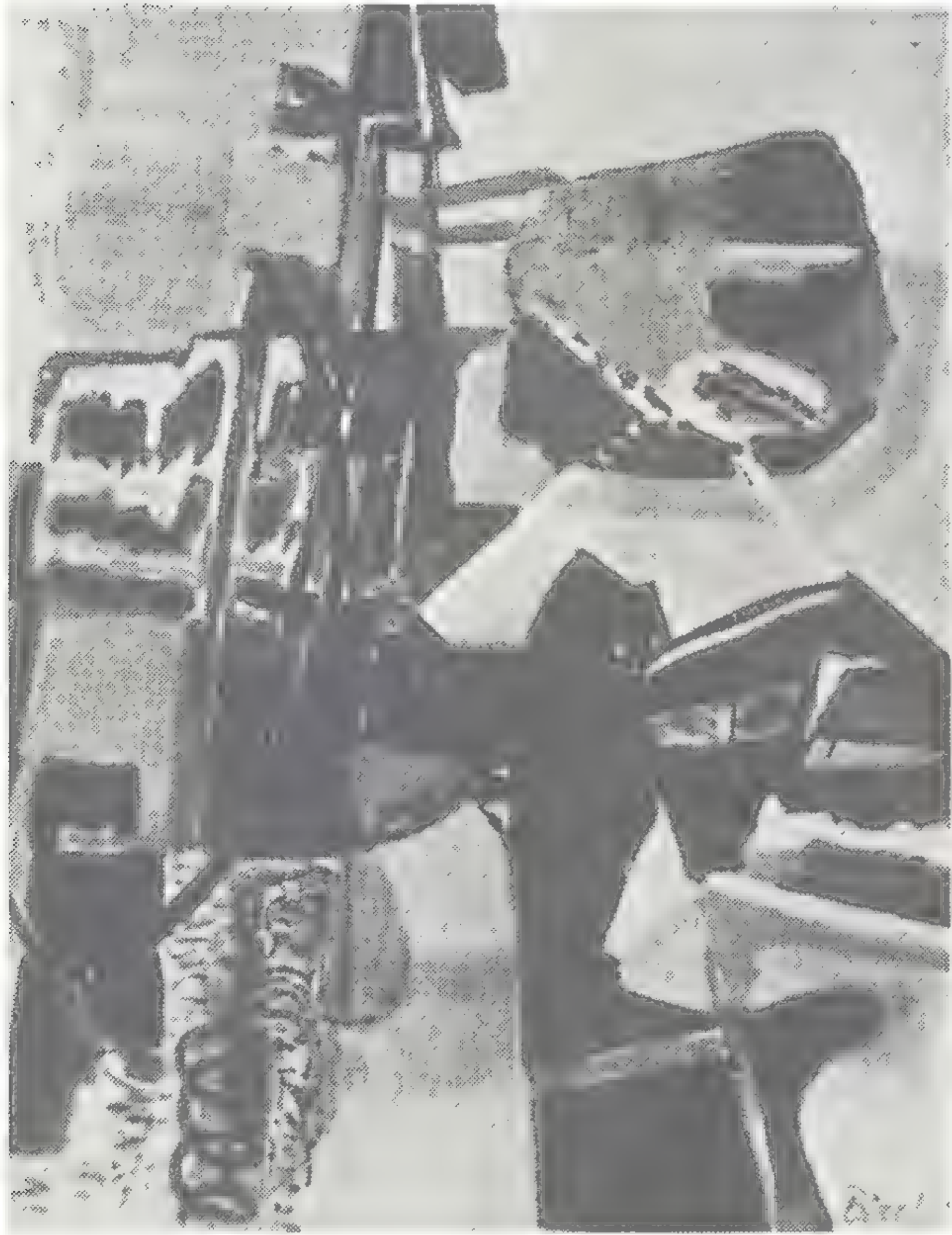
الفريق ماسييه - ماكان ضائعا / ١٩٥٢
مانوسيد



ج. لومون - سفن / ١٩٤٧
لومون



ش. برانكسي - الرمول / ١٩٤٧
لابيل



برانكسي

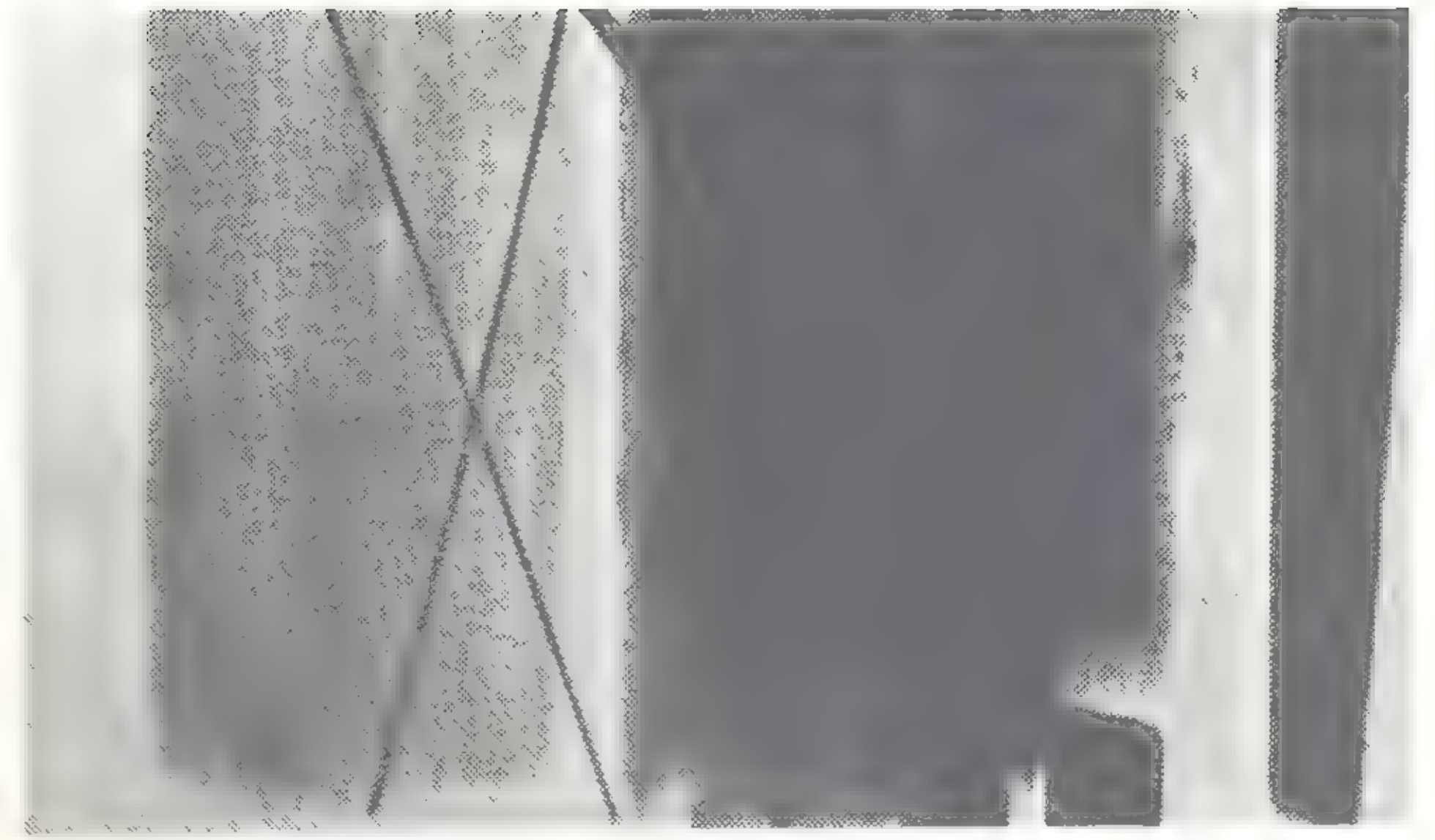
هذه ، ليس سوى حيوية صرفة ... » .

عندما اجتمع الفنانون حول مجلة « دي ستيل »
الاسلوب ، كان كل منهم قد قام افراديا بتوجيه ابحاثه
نحو ذلك الجوهر في التمثيل التشكيلي ، وقام « فان
دوزبيرغ » بدراسة كتاب « كاندينسكي » بتمعن ،
« حول الروحانية في الفن » ، وتوصل في اواخر عام
١٩١٦ ، لتمثيل اشكال هندسية بسيطة متضادة ،
وسار المعمار « أود » في نفس الاتجاه بمعالجته
للحجوم ، بعد أن تأثر قليلا بأفكار « بيرلاج » وعمل
« فان ديرليك » على اضافة هيكل هندسي على صورته ،
ومن ثم ، اعتبارا من العام ١٩١٧ ، أي قبل عودته الى
التشخيص ، أنجز لوحات بعناصر هندسية صرفة ،
موزعة على السطح بحركة معينة ، وفي عام ١٩١٤ قام
« فيلموس هوسزار » بتبسيط أشكاله ، وفي عام
١٩١٧ أنجز (جورج فانتونجيرلو) أول منحوتة
تجريدية له ، « تكوين في كرة » ، على أن تجربة
موندريان ، وهو أهم فنان في هذه المجموعة مرت من
خلال معطيات التكعيبية ، وبالرغم من أن تكويناته ،
اعتبارا من عام ١ٹ١٤ ، حافظت على البناء والايقاع
التكعيبيين ، غير انها تخلت عن كل ما يمت الى الشيء ،
أو الصورة بصلة ، وفي عام ١٩١٥ كانت لوحاته تدور
حول ايقاعات خطية في غاية التلخيص والاختصار ،
وعلى حيز مماثل في الاختصار ، مبتعدا عن التكعيبية
نهائيا ، وهكذا استقطب موندريان عام ١٩١٧ في أعماله
الافكار والمبادئ التي أعلنت في « الاسلوب - دي
ستيل » : مستطيلات هندسية بألوان صرفة على خلفية
بيضاء ، ويجب اضافة شيء آخر ، ذلك أنه كما كانت
لآراء وكتب (وورينغر) في مونيخ أثر قوي ، فانه في
لارين لعبت نفس الدور افكار فيلسوف كان يقطن قرب
موندريان هو « شونماكير » ، الذي نشر في العام ١٩١٥
كتابه (الصورة الجديدة للعالم) وتلاه في عام ١٩١٦
بكتاب (مبادئ لرياضيات تشكيلية) ، وكان يعرف
نفسه بأنه « متصوف ايجابي » ، لذا فان الصورة
الجديدة للعالم بالنسبة له يجب أن تكون « جمالا
محكما » ، وتقوم الحقيقة في « اختصار نسبية الوقائع
الطبيعية حتى المطلق ، بهدف العثور على المطلق في
الوقائع الطبيعية » ، وهكذا اتفق الفكر الافلاطوني
الجديد للفيلسوف مع تقشف الفنانين وبخاصة
موندريان ، وليس هناك أدنى شك بأنه خلف المنطلق الذي
اتخذه فنانو « دي ستيل » لتنقية الشكل من الشوائب
العارضة ، يوجد أساس اخلاقي ، ورغبة في التأمل
المطلق ، بدون انصاف حلول ، للتمكن من الوصول الى
معرفة مطلقة ، وكان هذا الموقف نقطة الانطلاق ، لاي
نتاج فني ، وكانت حركة « دي ستيل » ، بهذا المعنى
تهدف لابطال الاختلافات بين أنواع الفنون ، كما كانت
مساهمتها بنفس الخطورة بالنسبة لفنون التصوير

والنحت والفنون التطبيقية ، والعمارة وتنظيم المدن ، وكان موندريان نفسه ، الذي اقتصر إنتاجه على التصوير (ووضع عددا من التصميمات الداخلية) ، شديد الاحساس بقضايا العمارة ، حتى انه نشر في عام ١٩٢٧ مقالا في مجلة « ال ١٠ » بعنوان (الانسان ، الشارع ، المدينة) ، عبر فيه عن نفس المبادئ التي اطلق عليها اصطلاح « التشكيلية الجديدة » وعالج فيها الانسان والوسط الذي يعيش فيه ، يقول : « لكي يكون وسطنا المادي متصف بجمال صاف ، وبالتالي سليم وعلمي ، فانه بالضرورة ، يجب ألا تنعكس فيه ، بعد الان ، المشاعر الانانية لشخصياتنا الصغيرة ، كما يجب الا يتحدد بأي تعبير شاعري ، بل بالعكس يجب أن يكون تشكليا صرفا ... » .

ـ « لذلك نريد جمالية جديدة قائمة على أساس علاقات نقية في الخطوط وفي الالوان الصرفة ، اذ أن العلاقات الصافية لعناصر بنائية صافية ، بمقدورها وحدها تحقيق جمال صاف » . كان هذا الجمال تعبير عن توازن بلغ الغاية ، ومنطق سام ، وقد حدد موندريان هذا التعبير بخمس نقاط تشمل العمارة وتنظيم المدن :
١ - الوسيلة التشكيلية يجب أن تكون السطح أو الموشور المستطيل للون اولي (احمر ، أزرق ، اصفر) ،
٢ - الالوان (ابيض ، أسود ، رمادي) . ففي العمارة يعادل الالوان الحيز الفارغ ، بينما تأخذ المادة قيمة اللون يفتقد تعادل الوسائل التشكيلية ضروريا ، فمع اختلافها بالاتساع واللون ، فان لها مع ذلك نفس القيمة ، ويدل التوازن ، عادة ، على مساحة كبيرة للالوان ، وأخرى أصغر ، نوعا ما ، ذات لون ومادة .
٣ - كذلك فان عملية التضاد في الوسيلة التشكيلية واجبة في التكوين . ٤ - يتم التوصل للتوازن الدائم ، ويتم التعبير عنه بواسطة الخط المستقيم (الذي يضع حدودا للوسيلة التشكيلية) في استعماله في الاتجاه الرئيسي المضاد . ٥ - يتحقق التوازن الذي يعدم ويزيل الوسائل التشكيلية ، بواسطة علاقات النسب التي تستوعب هذه الوسائل والتي تبقى سببا في ايقاع حيوي » .

اذا كان موندريان اكثر فناني مجموعة « دي ستيل » اهمية ، فان فان دويزبرغ كان المحرك الذي لا يتعب ، والداعية الاولى للحركة ، فهو الذي ادخل مبادئها الى جماعة البوهاوس عام ١٩٢٢ ، وهو الذي قام بالاتصالات بين الفنانين ، من مصورين ونحاتين ومعماريين ، ابتداء بآرب ، كما رأينا ، حتى ليسيتسكي وريشتر حتى فان دير روه ، يقول برونوزيفي : « يلاحظ في (البوهاوس الجديد) ، في مشاريع الطلبة والابنية ، اثر فان دويزبرغ الواضح كما يلاحظ ذلك في أعمال والتر غروبيوس نفسه » . ويمكننا القول بأنه عمل من خلال نشاطه كمعماري



ه هارتونغ - توكب ١٩٥٠
ه هارتونغ



ج . تركانه - الحشر - ١٩٥٠
توركاتو



١ . مورلوت - هريك ١٩٥٠
مورلوت



ارستيد غوركي - تصوير بالألوان المائية / ١٩٤٧

غوركي



مع موريي - ستل اعشاب على الرصيف في الشى ، ١٩٥٢

موريي

للتوصل الى النتائج العملية التي هدفت اليها نظريات جماعة (دي ستيل) ، بالاضافة لنشاطه كمصور ، متوجا ذلك بين عامي ١٩٢٦ - ١٩٢٨ ، بانشاء (ملهى أوبيت) في ستراسبورغ ، التي تمت زخرفته بمساعدة آرب ، وصوفي توير ، وبانشاء منزله في ميدون - فلوري ، وبالرغم من التشدد الذي كان يلتزمه في أفكاره ، والذي أبعده ، في وقت ما ، عن زملائه ، فانه قام باتصالات مع طلائع أخرى في أوربا ، فاقترب من الدادائيين ، ومن شويترز ، وقام بنشر مجلة ميكانو . غير انه في الاساس ، كانت الغاية النهائية التي ينشدها ، هي التقنية الكاملة للتعبير الفني ، والتوازن بين ما هو عمومي وفردى ، والتوفيق بين المبادئ الاخلاقية والفنية ، حتى بدا له في وقت ما ، أن فن موندريان لا يتفق مع المثاليات الجديدة ، كتب يقول : - « اذا جردنا لوحة لانجر من شخصياتها ، او لوحة لبوسان ، تكون النتيجة نفسها في لوحة لموندريان او لفان ديرليك ، ان ما اعتبره جديدا ، أي على المستوى الاخلاقي والروحي لعصرنا ، هو العكس ... فما يهمنا هو قوة الجاذبية المضادة والانحراف ، وشعور جديد بالنسبة للون ، انه الاعجاب بالنشاز ، وظهور حيز جديد ، انه الاستمرارية التصويرية ، التي تتوسع فيها فكرتنا التشكيلية الجديدة » ، وفي عام (١٩٢٥) نشر (فان دويزبرغ) في صفحات مجلة دي ستيل بيان الحركة « المبدئية » وكان ذلك بداية انفصاله عن موندريان ، وفي عام ١٩٣٠ أنشأ مجلة جديدة في باريز بعنوان « الفن الحسي » ، بالاشتراك مع هيليون ، وكارلسوند ، وتوتونجان ، وقد لقي المصطلح «حسي» الذي كان فان دويزبرغ يتمسك به ، قبولا لدى آرب وكاندينسكي ، وكان يدل على أن الفنان لا يجرد من لا شيء ، وانما يتخذ تعبيره صورة واقع مكتف بذاته .

نشر آخر عدد من مجلة دي ستيل عام ١٩٣٢ أي بعد وفاة فان دويزبرغ بعام واحد ، بينما كان موندريان يتابع أبحاثه في سبيل نقاء أبعده ، في نفس الوقت عاد فان ديرليك الى التصوير الشخصي ، وراح غيرهما من المصورين والنحاتين والمعماريين والمصممين ، يتابعون عملهم وتطورهم من خلال الخطوط التي حددتها « دي ستيل » والتي لم تؤثر على الفنون التشكيلية فحسب وانما تعدتها للتأثير على عدد من الموسيقيين والكتاب ، وفيما يتعلق بالتصوير ، يجب عدم اغفال مصورين أمثال جوزيف البير (١٨٨٨) ولانزو موهولي - ناجي (١٨٩٥ - ١٩٤٦) ، الذين عملوا وعلّموا الى جانب كلي ، وكاندينسكي وفايننجر ومونش وايتين - وذلك في محيط البوهاوس في مدينتي فايمار وديسو ، وكانت أعمالهم مبنية على علاقات هندسية صارمة .

وهكذا فان تعاليم البوهاوس اخذت كثيرا من المبادئ التي أعلنتها دي ستيل ، واستطاع كاندينسكي وكلي أن يستفيدا من هذه المبادئ لاغناء وسائلهما التعبيرية .

وبالرغم من تعدد النداءات للعودة للنظام والتقاليد ، منذ عام ١٩٢٠ ، فان الفن اللاتشخيصي مثل ، بين الحريين ، خطا تاريخيا كان استمرارا للطلائع التي عملت في العشر الاول للقرن العشرين . وكان على أي من الحركات التي ظهرت بعد ذلك ، أن تضع في اعتبارها المفهوم الجديد للواقع الذي طرحه معلمو الفن اللاتشخيصي ، منذ التعبيريين حتى الهندسيين ، وكانت تبدو بوضوح استحالة العودة الى تشخيص موضوعي محض ، حتى ان السريالية نفسها ، حققت افضل نتائجها ، في الفنون التشكيلية ، عندما توصلت الى اكبر استقلال للشكل تجاه الموضوع الممثل ، وبالرغم من ذلك فان السريالية ذاتها قادت الى اولى



جورج ماتيو - الكابيتون ، ١٩٥٤

ماتيو

الحملات الجدلية ضد التشخيص .

في عام ١٩٣٠ أقيم في باريس معرض تحت اسم [الدائرة والمربع] واشترك فيه ، الى جانب فنانين تشخيصيين ، اكثر هؤلاء الذين كان يرفضون قليلا أو كثيرا التمثيل الظاهر للمرئيات ، منهم موندريان وكاندينسكي وآرب وصوفي توير وبيفسنيرو وفانتونجيرلو وفورديمبرج وجيلدوارت (١٨٩٩) الذي انضم عام ١٩٢٤ الى جماعة دي ستيل شويتيرز وغيرهم . ونشأ عن [الدائرة والمربع] تجمع اشترك فيه كذلك دوميلا وأتوفرونديش (١٨٧٨ - ١٩٤٣) وموهولي ناجي وجان كسيرون (١٨٩٠) . وفي باريس كذلك صدر عام ١٩٣٢ الجزء الاول من مجلة [التجريد - الخلق] الذي لحقته أربعة اجزاء حتى عام ١٩٣٦ وكان تعبيرا عن جماعة اهمهم فانتونجيرلو وهيرين (١٨٨٢ - ١٩٦٠) ، وفيما بعد عام ١٩٣٢ عاد مانييلي لنوع من التصوير الهندسي ، بينما كان نفر من الفنانين المجتمعين حول « صالة المليون » في ميلانو ، يقدمون أعمالا تجريدية ، خلافا للفن الرسمي السائد حينذاك في ايطاليا منهم سولداتي (١٨٩٦ - ١٩٥٣) وليشيني (١٨٩٤ - ١٩٥٨) وريجاني (١٨٩٧) وكيرينكلي ورو (١٩٠١ - ١٩٥٧) وراديشي (١٩٠٠) وفرونيزي (١٩٠٨) وفونتانا (١٨٩٩) وموناري (١٩٠٧) ، وكان كل منهم يلزم نفسه بتطبيق تعاليم الفن التشخيصي حسب مفهومه ، وكما وضعتها حركات الطلائع الاوروبية ، وبالاخص العقلانية والهندسية ، وتابع

برامبوليني (١٨٩٤ - ١٩٥٦) المصور والنحات والمصمم المسرحي ، الذي استمرت تجربته في مجال المستقبلية باتجاه تجريدي ، تابع بأعماله « المتعددة المواد » أبحاثه اللاتشخيصية بالتزام شديد .

أما في إنجلترا ، فان بن نيكولسون (١٨٩٤) الذي شارك في حركة (التجريد - الخلق) ، في باريس ، والذي احتك بموندريان بين عامي ١٩٣٨ - ١٩٤٠ ، تجاوز الخطين الرئيسيين اللذين سيطرا على فنه فترة من الزمن وهما التكعيبية والتشكيلية الجديدة ، ونقل حساسيته الى المادة ، هاضما اياها بكل ما تحمله من قيمها اللونية ، وفي أميركا الجنوبية تحمل تورييس غارسيا مهمة الدعوة للطلائع الاوروبية التي شارك في نشاطاتها ، وكان وصول فنانين أوروبيين الى الولايات المتحدة مثل ألبر وغلارنير ، بالإضافة للتعاليم الكبرى التي حددها موندريان ، أثر على عدد كبير من المصورين والنحاتين الاميركيين .

بعد الحرب العالمية الثانية عاد ظهور الفن اللاتشخيصي على المسرح بعنف وتفرع الى عدة اتجاهات ، وبقيت مزدهرة جميع الاتجاهات الهندسية في التصوير والنحت ، وان اختلفت الامزجة والاهداف . وانضم الى المعلمين القدماء ، أمثال مانييلي وهيرين الشباب أمثال ماكس بيل (١٩٠٨) الذي شارك في جماعة [التجريد - الخلق] وهو نحات ومصور وواضع نظريات ، ومحرك مدرسة الفن في مدينة أولم ، المدرسة التي أرادت ان تكون الوريثة المباشرة للبوهاوس .



مير - جزء من تخطيطه / ١٩٢٩
مير

تحت الحكم الدكتاتوري ، وجدت نفسها تخرج من قيود الفن الرسمي ، لتكتسب حرية التعبير التي لم تكن متاحة لها في السابق . ولما كان بحثنا يدور حول الفن الاوروبي، باعتبار ان الفن الاميركي اتخذ اتجاهات اخرى ، فاننا نلاحظ انه بالرغم من اختلاف هذه التجارب عن التجربة الهندسية ، فانها في كل الاحوال لم تقبل ان تكون لاعقلانية ، ولم تقبل منذ البداية استخدام الوسائل السريالية، وانما اتخذت لها كينبوع الهام التكيفية ، والتجربة الشخصية لبيكاسو ، معتمدة عليها بكاملها كدرس ، اعتبارا من الاعمال التكيفية حتى لوحة (غورنيكا) ، ليس على سبيل اتخاذها كمثال يحتذى ، وانما كمناطق لأبحاث أوسع . وقد وضعت على بساط المناقشة ، الى جانب بيكاسو، جميع المكتسبات الفنية التي اوجدتها التقاليد الحديثة، وهكذا فان مجموعة الفنانين الافرنسيين الذين ارادوا العودة الى الاساليب اللاتشخيصية ، المختلفة عن الفن الهندسي ، في عام ١٩٤١ ، هذه المجموعة التي كانت في موقف معاكس صراحة لهذا الفن ، أطلقت على نفسها اسم « المصورون ذوو التقاليد الفرنسية » . وكان أشهر هؤلاء بينيون (١٩٠٥) ، وبازين ، وجيشيا

وريشار مورتينسن (١٩١٠) ، وفيكتور فازاريلي ، الاول دانمركي والثاني هنغاري ، وكانا يعيشان في باريز منذ اعوام ، يمثلان اتجاهين آخرين للتصوير الهندسي ، يختلفان اختلافا ظاهرا عن اساليب المعلمين الاول ، انما ما يميز فيهما ارادة اقوى في المشاركة (مشاركة المتفرج في العمل الفني) ، وهكذا فان تجارب اخرى كتجربة فيكتور باسمور (١٩٠٨) وغيره كثيرين، تدل على بحث خرج عن الاطر المفلقة التي فرضتها الهندسة المطلقة ، الا انها بقيت مستندة على مفاهيم عقلانية ، حتى نصل الى الاتجاهات (البنائية الحديثة) لفناني الاجيال الجديدة ، كموريس لويس (١٩١٢ - ١٩٦٢) وبيرو دوراتزو (١٩٢٧) ، اللذين اوجدا حولا جديدة ، وتوصلا الى مفاهيم معاكسة للشاعرية اللاشكلية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، فثبتا من خلالها دعائم نظام منطقي جديد .

وهكذا فان تأثير التصوير الهندسي يتواجد في آثار عدد من الفنانين ، الذين تمكنوا بواسطة الخيال الواسع في الالوان ومفهومهم المختلف للحيز والفراغ ، ان يتعدوا عن البنائية والتشكيلية الحديثة ، ذلك ما نشاهده لدى كيرفان فيلد (١٨٩٨) وسيرج بولياكوف (١٩٠٦) . لذا نجد انه لا يمكن العودة اليوم الى تصوير هندي محض ، وغدا من المستحيل ان يتخلى الفنان عن المشاركة بفاعلية في حياة الشكل ، الذي وصل الى مرحلة التحرر الكامل من حدود التمثيل والمثابة ، او ان يتخلى عن التجريب المستمر حول هذا الشكل ، ولكنه من المؤكد ان الفكر والتجربة لا زال بإمكانهما ان يمثلتا نقطة التقاء .

ان الفن الهندسي ، كما رأينا ، اوجد حلا للاكتفاء الذاتي في التعبير ، الفنان تماما عن الاحتكاك بالاشياء الطبيعية . الا ان الظروف المتحولة في الفكر والثقافة ، وكذلك الظروف الاجتماعية والسياسية بعد الحرب العالمية الثانية ، تطلبت حولا اخرى ، ففي فترة ما ، وجدت حاجة للعودة الى نوع من الحوار بين الانسان والطبيعة ، واريد مجددا الاعتراف بقيمة الشعور ، لكيلا يظل مبهما بلا رقابة ، وان يكون له تأثيره على الضمير فينشطه لتمثل الاشياء المرئية ضمن الابعاد التجريدية للاسلوب ، لذا حدث ذلك الالتقاء بين الواقع والتجريد ، وكانت ردود الفعل بالالتجاء للفن «الحسي» من جهة ، ومن جهة اخرى تجنب العودة الى ذلك النقل ، الاقل او الاكثر امانة ، للمواضيع التي اتصف بها التعبير الفني في السنوات التي سبقت ظهور الاساليب الطلائعية ، وكانت التجارب ، ضمن فكرة الاكتفاء هذه ، خصبة للغاية ، فبالاضافة لفرنسا ، التي امكن ان تستفيد من معطيات التقاليد التكيفية ، فان البلاد الاوروبية التي رزحت سياسيا وفكريا زمنا

(١٩١١) ، ولومول (١٩٠٥) ، ولايك (١٨٩٨) ،
ومانيسييه (١٩١١) . وقد كان اللون هو العنصر
المميز لفنهم ، لون يصل في بعض الاحيان الى حد
ترجمة الاهتزازات الجوية ، وكان الدرس ، الذي
اعطاه بيكاسو ، بالنسبة لهؤلاء لا يقتصر على كونه نظاما
وانما تعدى ذلك ليكون درسا اخلاقيا ، فهو الذي
التزم حتى التشبث الفاضب في لوحته غورنيكا في عام
١٩٣٧ ، فحصر مضامينه التعبيرية العنيفة في اشكال
شبه تجريدية ، واكد انه من وجهة النظر الفنية
المحضة لا يوجد اختلاف بين اشكال محسوسة واشكال
مجردة لان الفنان في الحالتين يخلق اشكالا - هي
واقعية بالنسبة له وتحقق المضامين التي يريد -
وليس هنالك ما يمنع من اعتبار اي شكل « Figure »
اكان ذلك الشكل شخصا او شيئا او دائرة او اي شكل
هندسي ، لتعادل القيمة التمثيلية .

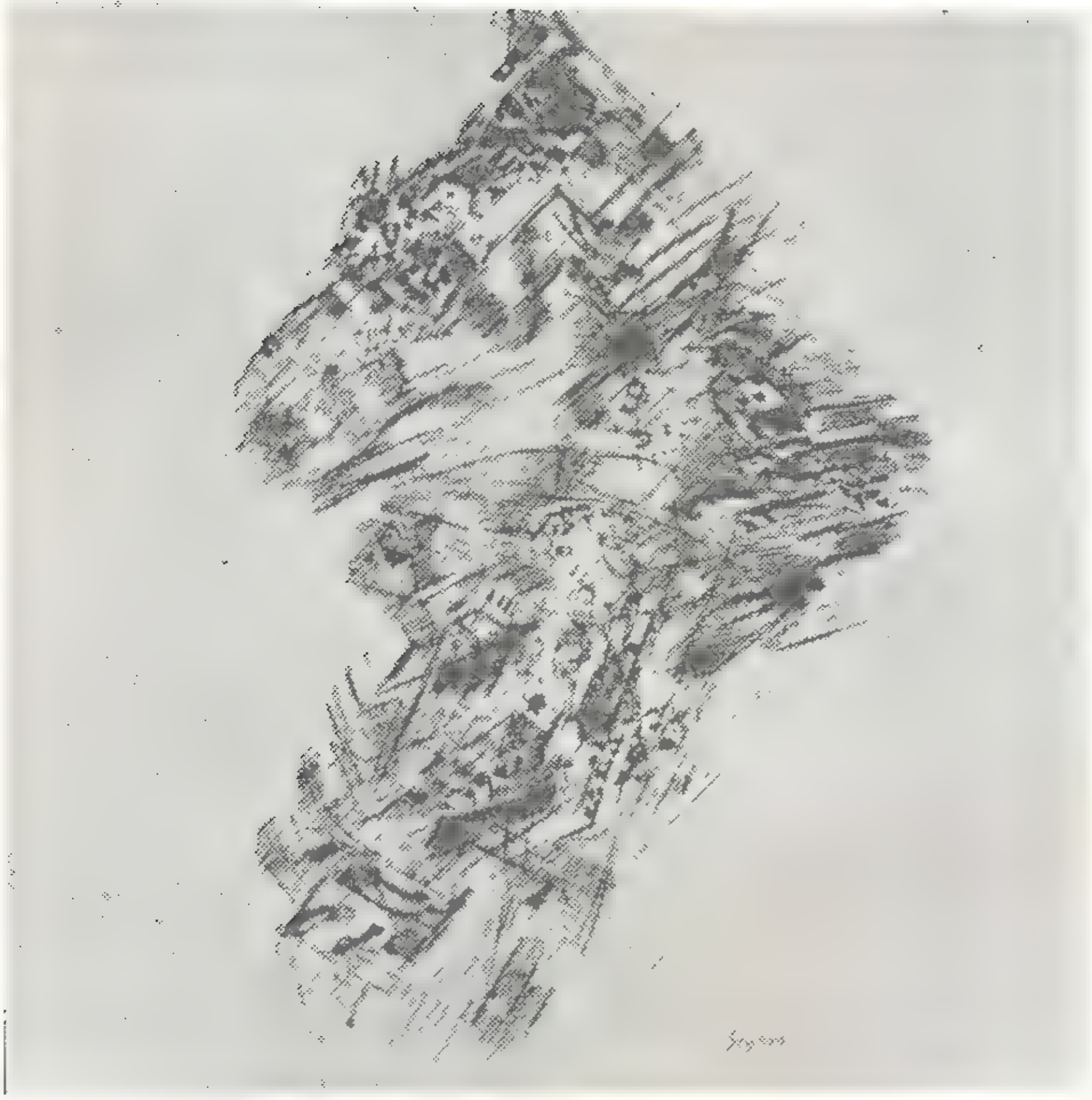
حول هذا المعنى كتب جان بازين فيما بعد يقول :
« عندما ننظر الى لوحة تشخيصية ، فان الذي يبدو ،
انه تتداعى فينا ذكريات الواقع ، وما نتذكره ، وما
نستحضره ، كل ذلك ليس حقيقة في حالتها البدائية
الخام ، وليس عالما سابقا وثابتا ، وانما هو الخلق
الذي نتمكن من تحقيقه عن طريق التأمل العميق .
اننا في اللحظة التي ندقق فيها في اللوحة ، نخلق الواقع
المقابل لها ومن هنا تأتي ردود الفعل المختلفة
لدى المشاهدين ، من خلال اختلاف تصوراتهم امام
العمل الفني ، لذلك فاننا لا نحكم على عمل بنسبة
مشابهته الاكثر او الاقل لتلك الاسطورة السخيفة
للوامع الميت ، المفلق والمحدد ، ولكننا نحكم عليه
بواسطة امكاناتنا لخلق عالم جديد » (بازين ، ١٩٥٣) .
لكل هذا فقدت الثقة بمظاهر الواقع المرئي ، واستحال
استيعاب هذا الواقع حسب الاحاسيس الثابتة
للهندسة المحضة ، فوجب عندئذ البحث عن معنى
لواقع جديد ليس له اي علاقة بالتجريد التصويري
للأشياء المرئية ، ولكنه يتشبه بمختلف الوسائل
ومختلف الخبرات ، لتحقيق « امكانية اختراع العالم » .
هذه الافكار التي تعبر عن النظرية الشخصية لواحد
من المع فنانين جيل ما بعد الحرب ، لم تكن خاصة
ببازين ، ولا تمثل وجهة نظر محصورة به ، ولكنها
تدل بوجه عام على معنى الابحاث التي يقوم بها ذلك
الجيل من الفنانين قبل نشوء الشاعريات الاشكالية ،
والتصوير - الحركة في اميركا .

وفي ايطاليا نذكر مجموعة « المصورين الثمانية »
الذين تثبتت شهرتهم ليس في بلدهم فحسب وانما
عمت كل أوروبا : آفرو (١٩١٢) وبيرولي (١٩٠٧ -
١٩٥٩) وكوربورا (١٩٠٩) وموريني (١٩٢٠)
ومورلوتي (١٩١٠) وسانتومازو (١٩٠٧) وتوركاتو

(١٩١٢) وفيدوفا (١٩١٩) . ابتعد هؤلاء الفنانين
تدريجيا عن اي شكل من اشكال التشبيه ، حتى ان
الحوار الذي حاول بعضهم اقامته مع الطبيعة ذهب
في مجال النسيان وفي بعض الاحيان تراجع الى
المستوى الثاني .

الا انه يذكرنا هذه الجماعات لم نستوف كل الذين
عملوا في الفن اللاتشخيصي في السنوات الاولى ما بعد
الحرب . هنالك هانس هارتونغ (١٩٠٤) الذي انجز
اعمالا تجريدية منذ ١٩٢١ - ١٩٢٢ ، خارجة عن اي
فكر هندسي ، من جهة ، ومن جهة أخرى ، خارجة
عن اي تنظيم للحيز بالمعنى التكعبي . وكانت تلاحظ
لدى هارتونغ في تلك الفترة تعاليم كاندينسكي ، وارادة
التوسع في تلك التعاليم . الا ان فنه اكتسب سماته
الاصيلة بعد الحرب ، كشاهد على موقف لم يطرق
بعد ، ليس تجاه واقع عبر عنه بتأويل ما ، وانما على
موقف تجاه مفارقة الذات ، مما قربه من الفن الاشكلي
والفن - الحركة ، مع كونه مختلفا كل الاختلاف . .
وفي اميركا ، في الولايات المتحدة ، لمع اسم آرшил
غوركي (١٩٠٤ - ١٩٤٨) ، الذي تجاوز في عام ١٩٤٣
تأثيرات بيكاسو الاوروبية ، بعد ان درسها بانتباه ،
وكذلك تأثيرات ماسون ، وميرو السريالية ، وحرر
اسلوبه بتنقية الشكل من الشوائب ، وبحذف كل
انواع الرمز التشبيهية ، وكل ما يمت الى التشخيص
بصلة ، فاتحا الباب بذلك لازدهار التصوير في بلاده ،
وكان التصوير الحركة الاميركي ، والتصوير الاشكلي
الاوروبي ، مع ما بينهما من نقاط التلاقي ، هما
الاتجاهان اللذان جددا ميزات البحث الفني القريب
العهد ، ومن خلالهما كان تجاوز الخلاف بين الفن
التشخيصي واللاتشخيصي ، وهكذا نجد ان دوبروفيه
(١٩٠١) وبوللوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) يستعملان مطلق
الحرية في ادخال عناصر تشخيصية محورة في اعمالهما ،
او يبدعان اعمالا تجريدية ، وهذا لا يبدل في شيء معنى
العمل الفني ، اما وولز ، فقد صور عناصر متشابكة
تبدو بلا شكل وفي حالات اخرى لمح الى حقيقة واقعية ،
ولكن المسألة تبقى ذاتها . ان كافة التقاليد الحية للفن
الحديث (الفن المتجه في الخط اللاتشخيصي) ، سمحت
بامكانية التكافؤ هذه ، فعندما تؤدي التلميحات في عمل
ما لواقع محسوس ، فانها تقوم للدلالة على انها نتيجة
يمكن ان توجد او لا توجد ، وانها في كل الاحوال ، لا
تحوّر المعنى المبتكر للعمل الفني ، ولا تدخل اي تبديل
على مبادئ الاستقلال الشكلي .

ولقد استقطب تعبير الاشكالية العديد من التجارب
الفنية الحديثة ، من اسلوب وولز حتى فوترييه ، الى
ماثيو (١٩٢١) الى بوللوك ، فجميع تلك الاساليب



دايف بريين - رسم / ١٩٦٠
بيرين

ولكن من جهة اخرى ليس من المعقول ان يحكم على تجربته بأن يحصر التقييم والتحليل من خلال زاوية تيار وحيد ، لان لفته تفتحت انطلاقا من ثروة فنية تشمل درس كلي الذي تجاوز السريالية كما تجاوز الهزة الدادائية .

ان العناصر التصويرية لدى وولز تعيش في حالة ميتافيزيقية خاصة ، غير مثالية ، وانما هي وجودية . فالفنان لا يرى حاجة لابتداع اشكال لها معادل نفسي ، ولا لسبر اغوار اللاشعور الذي لم يعد يشيره ، الا ان فنه يظل فنا وجدانيا ، ذلك الوجدان الذي يبعده عن الطبيعة ، في سبيل التعبير عن بعد جديد لها .

ان البحث عن هذا البعد عن حيز مختلف عما عرفناه لدى التكعيبين ، كان مجال عمل فوترييه ، وقد ادت تلك التجربة الى ابداع حيز تتلاقى فيه حياة المادة مع حياة الصورة ، مما اعطى للعمل الفني قيمة ماساوية ، لان الماساة موجودة في كل مايميل الى الغاء الحيز المعروف ، وهكذا نلاحظ ان صور فوترييه تتلاحم مع المادة في حضورها ، وليس في وقت لاحق اي في نفس الزمن الذي تقوم المادة فيه ، حسب مقتضياتها ، بتجديد ملامح الصورة . فالمادة نفسها هي التي تتلقى الصورة وتعطيها ابعادها ، وليست القوانين التقليدية للشكل والتكوين . وهكذا يتراءى لنا في هذا النوع من التصوير ، ومن خلال تعدد طبقات المادة الملونة ، معني للحيز غير عادي ، حيز لا يزال ذكرى ، واستمرار زمني حقيقي ، بالرغم من اختلافه عن الزمن الحقيقي فسي التكعيبية .

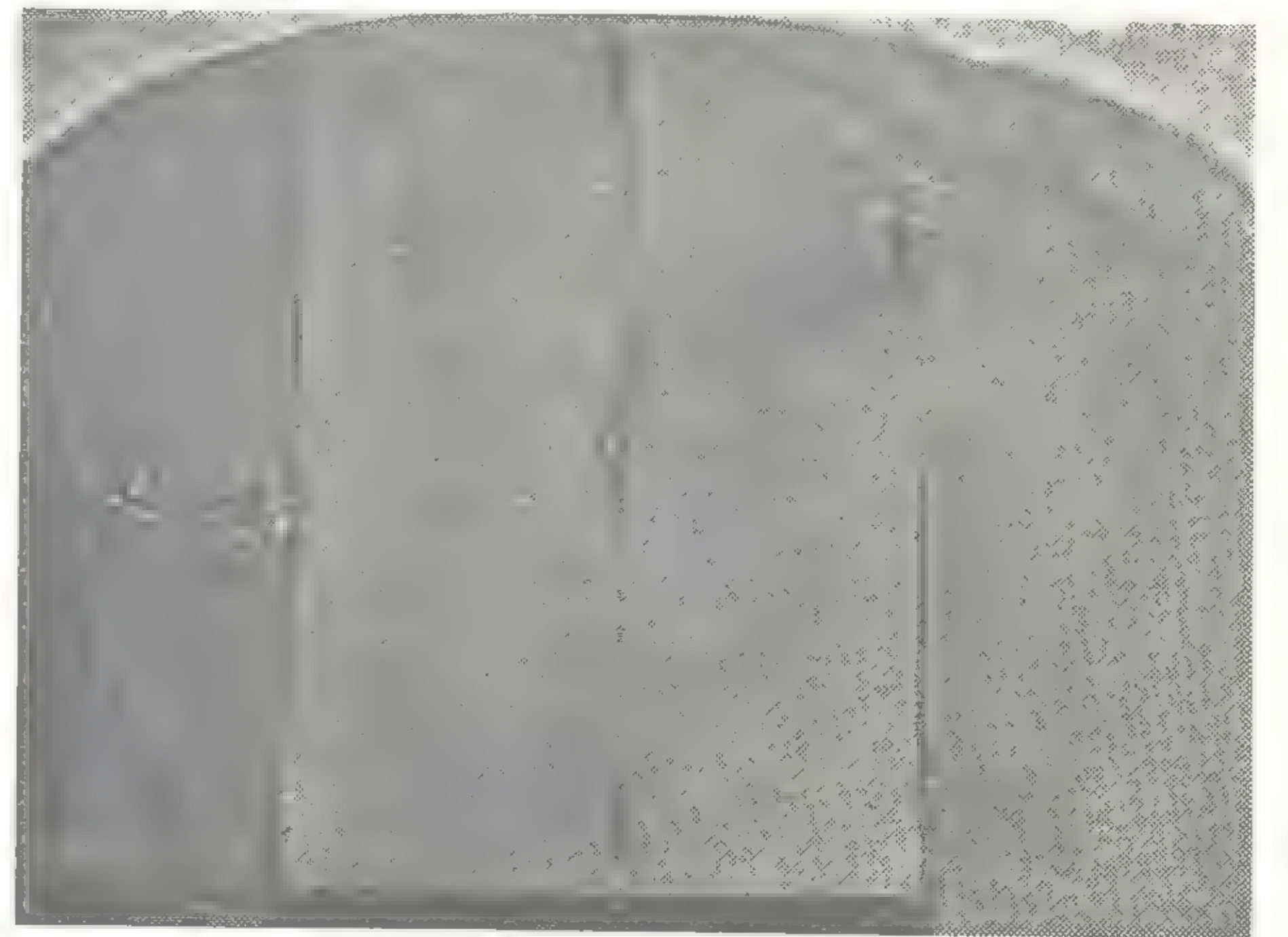
وجدت لها مكانا ، ولكن الاختلاف بين تجارب تلك الشخصيات ، وعلى الاخص بين التجارب الاميركية والاوروبية ، اختلاف واضح ، كما ان هناك نقاط اتفاق فيما بينها ، فالمذهب الاشكلي لم يكن من مبادئه ، الوقوف في موقف معارض للمنطق ، او المجتمع القائم ، ولكنه كان بحثا عن معنى للواقع تجاه الظروف الخاصة للفنان بغض النظر عن اي اداء عقلائي محدد . ولم يلجأ اي من الفنانين الاشكاليين الى استيعاء اشكاله من اعماق اللاشعور ، كما انه لم يمتن هذه الاشكال وبينها في نظام منطقي ضمن الحيز والتكوين . فالبقعة ، والذرة في المادة ، تحيا بحرية في السطح والعمق وتحافظ على حدودها في امكاناتها الخاصة وفي قيمة حضورها . وفي عام ١٩٤٧ اطلق اسم « اللاتشخيصية النفسية » ٢٧ على حركة كان من روادها بريين (١٩٠٧) وماتيو ، وكان القصد من هذه التسمية الاشارة الى ذلك الانعكاس النفسي الآتي من العمل الفني ، وليس بالطبع ، التحويل الرمزي ، او تحول الاشياء والصور ، مما هو خاص بالسريالية . ولما كان قد اتفق على ان لا يكون للمنطق دور ايجابي ، لم تقم بالتالي اي حاجة لكي يتدخل العنصر المقابل له ، وهو الدافع اللاشعوري ، لانه لم يكن يدخل بين نشوء الفكرة واعطائها الشكل ، اي ستار او توقف ، وانما كان يقوم تواجد زمني في التنفيذ . على كل حال - وكما اشار كاندينسكي ، الى الضرورة الداخلية ، ولو بمعنى آخر وجب ان يتحقق العمل الفني ضمن بعد واقعي ، وكان هذا البعد بنظر البحث الاشكلي - باعتبار انه حتم ان يكون العمل الفني واقعي في ذاته - يتحقق في التقنية ، التي تقوم على عملية التنفيذ والانجاز ، وفي المادة التي يجب ان تحتل المكانة البارزة في الاثر ، ومن خلال المادة كان من الممكن اقامة حالة استمرار ، والعثور فعليا ، على زمن جديد ، ومن هنا تأتي الاهمية التي احتلتها التجربة الاشكلية حتى بالنسبة لفنانين من نشأة مختلفة ، حولوا كليا المعنى الجديد والوظيفي للمواد عندما استخدموها في مجال تصويري جديد : وهنا يصح ايراد موقف بورري كمثال .

لم يكن وولز بالتأكيد اول من قام بالابحاث الاشكلية ، ولكنه كان من اهم الفنانين الذين تعمقوا في هذا الاتجاه ، وقد اطلق احد النقاد فن وولز ، تسمية « التجريد الفنائي » . ولد وولز في برلين واحتك بفاني البوهاوس في ديسو ، ثم بعدد من الفنانين السرياليين ، ووطد علاقات صداقة في فرنسا مع فنانين افرنسيين ، اذ كان صديقا لبريين ، كما عرف سارتر وسيمون دي بوفوار ، وعرض اعماله في صالة درووان التي كانت تستقبل مصوري الاتجاه الجديد ،

لقد تبني الابحاث حول الامكانات التعبيرية للمادة،
عديد من الفنانين الحديثين ، وتبين لنا جملة قالها
دوبوفيه (١٩٠١) مدى تعلق الفنانين بالمعنى الذي
يمكن ان تحتله المادة في العمل الفني : « ليس هنالك
الوان ولكن مواد ملونة » . وقد كان لتلك الابحاث ،
فيما بين تيارى الاشكال والتصوير - الحركة ، مكانة
كبرى في تحديد امكانات المادة ، وتثبيت مفاهيم جديدة
لمعاني الاشكال ، وهكذا حولت كل العناصر الشكلية
والتكوينية والبنائية وعولجت على اساس ان وجود
المادة ، في العمل الفني ، لم يعد سلبيا ، وانما اتخذ
دورا ايجابيا هادفا ، كما ان السعي لضرورة ايجاد
لغة « اخرى » .

- وهنا يجدر ان نذكر البحث الذي جرى حول ماسمي
« بفن آخر » (٢٨) ساعد على تغيير دور السطح الذي
اعتبر في السابق سطح حامل ثابت ، او وسيلة الية
ل طرح الافكار التصويرية ، واعطاه مكانة وظيفية لقد
طرحت المادة كواقع ذي وجود حاصر ، يسمح ببعد
جديد للفعل ، للحركة . والفعل علامة من علامات الواقع ،
ان للمادة مقاومة ، وهذه المقاومة تثير ارادة الفعل ،
اما اذا انتشرت ، فانها تحطم الحدود التقليدية للحيز
والزمان ، واذا ماتمازجت وانحسرت فانها تعطي للون
قوة جديدة .

في الفن المعاصر ليس للمادة قيمة (الشي المكتشف
objet troué السريالي ، او قيمة صورة غير
اعتيادية تحدد العلاقة بالمشاهد بان تصدمه بغرابتها
صور دوبوفيه ، مثلا ليست غير عادية ، ولا غريبة ،
وليست تحولات او حيل سريالية . هذه الابحاث عن
امكانات المادة ، عن عنصر تصويري يمكنه ان يحتوي
باقي العناصر ، ليخضعها جميعا لاهدافه كانت المدار
الذي سار فيه عدد كبير من فنانى اوروبا واميركا .



الطونيو مابيس - باب مزدوج ، ١٩٦٠

تابيس

ان ايجاد امكانات تعبيرية في المادة يعني ، قبل كل
شيء ، ايجاد المساواة لمشكلة الافضلية بين الحس
والانجاز في العمل الفني ، او العكس .
لقد وضع الفنان ، في نفس المستوى وبنفس
الاهمية ، التصوير المسبق اللامنتهي والبناء الشكلي
المنطقي ، وكذلك الحس الخيالي والتفنية ، وبالاختصار
وحد الزمان ، وتوصل عن طريق المادة للعشور على حيز
واحد ، هو حيز الذاكرة .

وهكذا فان معاني الواقع الملموس تبقى حاضرة
ومبررة في انتاج جان دوبوفيه ، بالرغم من انها تفقد
تدريجيا الاتصال المباشر للشيء المرئي والملموس بالنسبة
للذين ينظرون اليها من خلال التجربة البصرية السطحية
ان الصورة لدى دوبوفيه تظهر عن طريق تراكم
الاشكال الناشئة لاشعوريا ، فهي بالتالي لامنتهية ،
وعلى ذلك فانها تفقد في وقت ما ، الانتظام الذي يوحى
به التعريف الطبيعي او الشكل الانساني ، ويتوصل
دوبوفيه ، منطلقا من اللاواقع الذهني ، او من منظر
مجهول ، الى بلورة الاشكال التصويرية ، التي تخلت
عن معناها الظاهر في ثرائها العضوي الجديد ، معتمدة
على حركتها الداخلية ، ومن ثم يضعها في حالة صفاء
مستغنية عن اي بعد منطقي او ادبي .

ان دوبوفيه يرفض اي تشريع او قانون موضوع ،
لذلك نجد ان فنه يتجاوز الخلاف بين المذهبين
التشخيصي واللاتشخيصي ، ولما كانت الصورة والشكل
تنشأن بعلاقتهم الوطيدة المتبادلة مع العامل المادي ،
وكان بصر الفنان وضميره يتطلعان كلاهما لتلقي قيمة
الاشياء مهما كانت صفتها في الموضوع ، فان التمثيل
التشخيصي يمكن ان يكون ، اولا يكون . ولكن حضور
الاشياء الخالي من اي تحديد منطقي ، لن يكون اقل
قابلية لتلقاه حواسنا ، وفي النهاية نجد ان كل الاشياء
تصبح مادية وواقعية : وهكذا يبدو ان الفن ليس
كشفا عن عالم خارق ، ولكنه تحقيق خارق لظواهر
عادية وطبيعية .

خلافا لدوبوفيه ، فان بورري ، في طريقته التي
يستعمل بها المواد ، يبين ارادته الواضحة في طرح واقع
لا اختيار خياله ، ويبدو ان هدفه الوصول الى التصوير
او اللوحة في معناها الدقيق ، وبترتيب خاص ، تنضم
فيه حرية المادة ، وحرية تتابع الايقاعات التكوينية ،
وترافق في نفس الوقت تنظيما منطقيًا للفراغ ، وتتخذ
هذه العناصر الثلاث اهمية متماثلة ، لا ينفصل الواحد
منها عن غيره ، الا انه يلاحظ في العمل الفني الواحد
تعايش تقليدين فنيين مختلفين : ثقافة النظام الخاص
بالاتجاه والتشكيلي الجديد ، الذي لا يصل الى درجة
التصور المسبق غير القابل للتبدل ، ولكنه يتوضح
وينضج اثناء فترة الخلق ، لذا فهو غير خاضع لمخطط

محدود ، ومن جهة أخرى ثقافة اللامنطق التي تميل الى تفتح وتكرار الشكل بدون حدود . وهكذا نجد بورري متجاوزا تناقضات هذين التيارين ، جاعلا احدهما يتواجد مع الاخر ، لكي ينشأ من علاقتهما بعدا جديدا ، يتجاوز المفهوم القديم ، مفهوم « الحيز والزمن » .

خلافا لبورري نجد ان المادة لدى تابييس (١٩٢٣) لا تشكل تفاعلا لمواضيع حيوية، فهي على العكس ساكنة ملتحمة بالصورة ، مصهورة في شكل يمنعها من اي نمو عضوي ، ولا يتم رفض العالم الحسي لدى هذا الفنان الاسباني بدون عناء ، اذ ان ذلك يستلزمه استبعاد جميع التأثيرات التصويرية السهلة . ويلاحظ في تصوير تابييس دقة ثمينة في الملمس ، ورهافة في استعمال المواد التي لاتتعدى القليل من الالوان ، الا ان التناغم في لوحاته يقوم دون اللجوء الى المضاهاة التقليدية بين الالوان الاساسية ومتمماتها ، وتميل المواد الملونة الى الخشونة ، مشابهة الجدران الرمادية وتبقى صورة مطبوعة بالتأمل ، حرة من اي اعتبار حتمي ، حتى اثار الذاكرة .

وہكذا فان ازدهار التصوير الاميركى ، كما بدى

مارس - ابيغويل / حضر على حفلة زفاف / ١٩٥٧

في الاعوام الاخيرة يدخل في منطق التطور التاريخي لحضارة معينة كالحضارة القائمة حاليا في الولايات المتحدة ، فاكشاف قيمة التجربة في الخلق الفني ، كان احد المكاسب الاساسية ، التي ساهم فيها الفنانون باعمالهم ، ومثلهم المفكرون ، الذين سلطوا عليها الاضواء بابحاثهم المختلفة . وكان من اهم الابحاث الجمالية التي نشرت في الولايات المتحدة كتاب جون ديوي عام ١٩٣٤ ، ، الفن والتجربة . يقول ديوي : **« التعبير وكذلك البناء ، يعنيان في نفس الوقت الفعل ونتيجته »** ، ان مفهوم الفن يجب ان ينطلق من تحليل الروابط التي تجمعه بمشاكل التجربة العادية ، وذلك لتبرير التحول الذي يطرا على النتاج الاصلي ليصبح نتاجا ذا قيمة فنية ، بدون اللجوء الى اي عنصر وصفي . وفي هذا التحول يكون لتدخل الفنان دورا حتميا ، ومثل هذا الدور لفكره ، الا ان فكره ليس تجريديا باعتبار ان **« فكر الفنان يعمل منطلقا من الواسطة المادية التي يتفرغ لها ويكون قريبا من الشيء الذي ينتجه حتى يذوبان في بعضهما البعض بدون حاجة لاي وساطة »** .

والتي توضح لنا موقفه تجاه الاثر الفني ، يبقى تصوير بوللوك مباشرا ، وتجربة هذا الفنان تكتسب معناها الفعلي في لحظة حركة التصوير والانجاز التي يتوضح فيها الشكل ، وبالتالي تشتد لغة التعبير من خلال تجمع هذه اللحظات التي تتنضد وتترابط ، والمصور هنا لا ينسى قط قيمة حركته ، التي لا يمكن ان تصدر عن اي دافع لاشعوري او غريزي ، ويعتبر هذه القيمة كحقيقة ناشئة عن التجربة والبحث ، وهي المنطلق الملموس الوحيد الذي يعترف به لنفسه ، لذا كان بوللوك بحاجة لطرح اللوحة على الارض ، وللدوران حولها ، والدخول فيها ، في سبيل تحقيق ذلك التلاحم بين التصوير ، والنشاط الانساني للعمل التصويري من الوجهة المادية ، وهكذا فان الوسيلة المادية كانت تتكامل مع النشاط الفكري والحسي ، وتتوضح ارادة الفنان ، الذي لا يجد مجالا للاختيار ، بتحمل اعباء القيمة الكاملة للوسيلة المادية ، قبل ان يحولها الى قيمة تعبيرية ، وكان استعماله للون يتم ، بدلا من مده بالفرشاة بطريق تقنية « التلطيح بالرش » ، ويستبدل معاجين الالوان التقليدية بدهانات الفرنيش الصناعية . غير ان « مارك توبي » (١٨٩٠) ، الذي يصعب تصنيفه بين فناني المذهب الحركي ، ظل يعتبر (العمل) ، التصوير مهما بقدر ما يوفره من امكانات في اظهار البواعث الحسية للنور ، والتي يمكن ان



هانز هارتونغ -
هارتونغ

تكون من نوع صوفي ، وبالتالي مرتبطة بواقع ما ، لاميكانيكي ، وانما هي انعكاس لما عرفه الفنان نفسه بأنه سر الوحدة والتقابل للشكل المخزون في العالم الداخلي ، وكذلك الامر بالنسبة للمصور «دي كوينغ» (١٩٠٤) الذي اعطى لتجربة (العمل) ، وللحضور النشط للارادة اثناء الانجاز دورا اساسيا ، في سبيل الوصول الى معنى الواقع الجديد ، ولكن اذا كان بوللوك يعارك المواد ، ويستبدل التقليدي منها بدهانات الفرنيش الاصطناعي ، فان دي كوينغ يسيطر على الصور ويهاجه الحيز المحيط بها فيشتته ، بعنف لا يقل عن عنف بوللوك ، ويفدو [العمل - الحركة] لديه بمثابة بحث عن تفتت للشكل ، وثقة بالتمكن من تحويل وتحطيم معطيات واقع ذي قوانين موضوعة ويحاول دي كوينغ بعد ان اوجدها البعد اللاتشخيصي ان يتبناه حسب نفس المبادئ ونفس المعالجة للصورة التشخيصية ، من ناحية اخرى يبين فن فرانز كلين (١٩١٠ - ١٩٦٢) اهمية تجربة الحركة ، اكثر من اي فنان اميركي اخر ، ويوضح بالحركة اليد من دور فعال ، وكذلك القدرة على التعرف على النفس في لحظة وضع اللوحة على سطح اللوحة ، هذه اللمسة تعتبر في الحقيقة منظما للقوى : انها تعبير عن الفاعليات التي تتصادم ، غير مبالية بالحيز الذي ينشأ عنها في علاقات الاسود والابيض .

ولابد من ذكر المكانة التي يحتلها ، في نطاق الفن الاميركي ، مارك روثكو (١٩٠٣) ، الذي عاش عن قرب وشارك في تطور الثقافة الاميركية الحديثة ، ومع انه يلاحظ لديه باستمرار اهتمام خاص بالحركة الا انه لا يستسلم لها كليا ، بل بالعكس فانه يراقب ايقاع السطوح المختلفة ، وبهذا يثبت علاقة واضحة مع التجربة (التشكيلية - الجديدة) ، وعلى الاخص تجربة موندريان ، ولكن روثكو تخلص عن ثقته في الامكانات البنائية ، وهذا يجعله بالطبع ، عاجزا عن تقدير فاعلية سطوحه من حيث الكم . الا انه مع هذا يعمل على اساس الكمية ، ولكنها كمية الضوء ، والسطح المضيء لديه يبقى كما اوردنا فرضية متعلقة بالحيز المكاني ، قبل ان يكون حقيقة للتأمل ، وهكذا يعتبر روثكو ذروة في البحث اللاتشخيصي ، الذي لم تستنفذ امكانياته ، وانما بقي مصدرا لمقترحات جديدة مستمرة .

واخيرا ... لابد من التطرق لتيارات الدادائية الجديدة (٢٩) في اوروبا واميركا ، التي لا يمكن ان يطلق عليها صفة اللاتشخيصية ، الا انها اخذت بعين الاعتبار التبدل الذي طرأ على مفهوم الواقع ، بفعل مجموع التقاليد الحديثة ، من خلال المعالجة الهادفة او الرفض ، او تغيير معطيات التجربة الحسية . كذلك فان تيارات التشخيصية - الجديدة (٣٠) التي تأسست

حوار مع النحات هنري مور

ترجمة : خليل شطرا

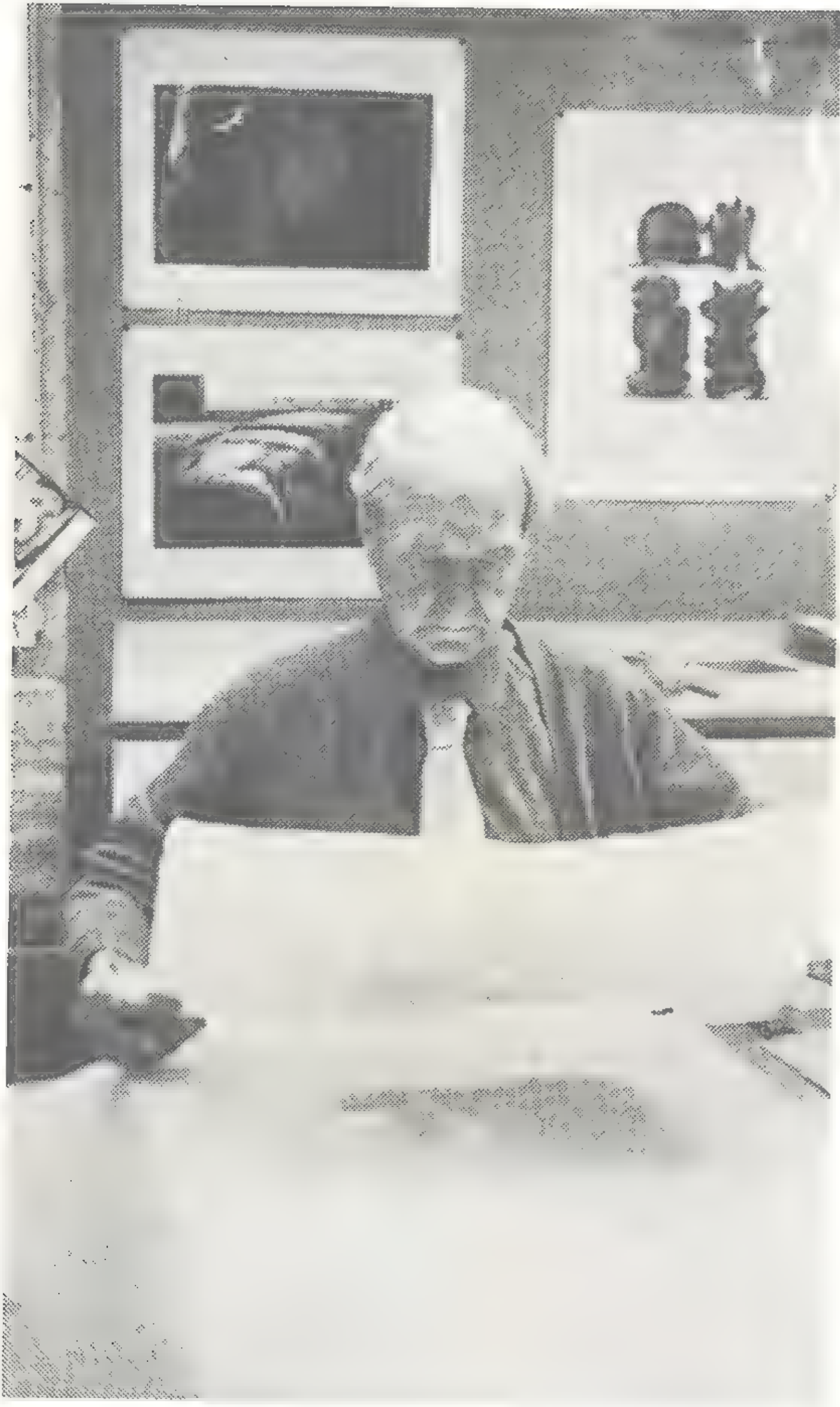
ومع ذلك فان التجريد لم يبعث في نظره ، على قسوة القلب ، وهو خطر من حيث ان خضوعه للاشياء الفنية السابقة للتجربة يفرغ اثار الفنان من جوهرها ، وكذلك الامر فان السريالية لاتقل خطرا في نظره عن التجريد من حيث انها كثيرا ماتطلق العنان لجميع اندفاعات الذهن بدون اي مراقبة للشكل . ومنذ نهاية الثلاثينات ارتبط من جديد مع مالم ينقطع عما كان يفضلته حتى في الفترات السابقة الا وهو [الوجه البشري] ، ولكنه في هذه المرة عبر اشكال غير مجردة ، بل طبيعية ومؤكدة اكثر من قبل اسلوب تشكيلي تدخل فيه الحيوية العضوية بقوة ، يفتش مور عن مواضيعه في مادة النحات الا وهي الحجر ، انه يسائل ايضا الحجارة الصغيرة والعظام والحصى الملساء ، كما يسائل الجذور وجذوع الاشجار ، ومن هنا تأتي تلك الطاقة ولاشك ، وهاتيك الالتواءات الكثيرة العقد التي نجدها في اعماله البرونزية في فترة مابعد الحرب . يبحث (مور) في الوجه البشري ، هذا الوجه الذي نقابله ببقايا النباتات والمناجم ، يبحث عما هو مشترك فيما بينهما منذ الاصل . ان محاولته هذه كلها تدخل في نطاق استطلاع الزمن منذ عشرات القرون ، فهو يحاول ان يعيد الى الاشكال التي ينحتها تلك الطاقة المتراكمة في المواد الشاهدة على ماضي الانسان القديم العهد ، وعلى اضطرابات الكون ، في وسعنا تقريبا ان نعين فترات هذا العمل على النحو التالي : من عام (١٩٢٣) الى عام (١٩٣٠) تقريبا ، البحث عن محاولة شخصية وذلك بالاتصال بالتيارات الفكرية الكبرى ، الخاصة بتاريخ الحضارات الاكثر بدائية ، بالمقابلة مع الفن الكلاسيكي والاكاديمي التقليدي ، وفي الثلاثينات ، الرؤية المجردة العصرية للفن ، وذلك بتأثير جماعة منفتحة على التيارات الكبرى للفن المعاصر وفي الخمسينات ، الاعتراف اخيرا برصانة النحات ، ولادة ابنته ، تأثير اليونان التي زارها .

« على النحات ان يكون رساما . . . وكل النحاتين العظام كانوا رسامين كبار يعرفون كيف يتلاعبون بالاشكال »

(هنري مور)

(هنري مور) هو بالتأكيد النحات الاكثر شعبية في هذا العصر ، وهو ايضا النحات الذي اصبحت أعماله موضوع العديد من المعارض في العالم اجمع ، وهو اخيرا النحات الذي اجتذب الجماهير اكثر من غيره من الفنانين ، ومع ذلك فان الفرنسيين نادرا ماسنحت لهم الفرصة لان يروا أعماله الفنية بشكل يختلف عما هو عليه في الخارج بحيث ان المجموعات الوطنية لاتحتفظ الا بتمثال واحد من تماثيله ، وان الطلب الذي وجه اليه لتنفيذه من قبل في فرنسا هو « الشكل المتمد » في مقر اليونيسكو في باريس .

ينتمي (مور) الى الجيل الثاني في هذا العصر ، الا وهو جيل (غابو) و (كالدرا) و (جياكوميتي) وقد بدأ يعمل مثلهم في بداية العشرينات ، انتشر فنه في انكلترا فقط ، وذلك خارج المراكز العادية بباريس - نيويورك ، بعد بداياته الشخصية جدا ١٩٢٥ - ١٩٣٠ ، عندما تأثر اساسيا بالحضارات الكبرى التي كان في وسعه ان يشاهدها في متاحف لندن ، اتصل بجماعة الفنانين الانكليز الذين اجتذبهم التجريد البحث (بن نيكولسن ، بربرة هيبوارث) كما اجتذبتهم السريالية في الوقت نفسه ، وخلال الثلاثينات يمكن تحديد محاولة (هنري مور) بين هذين الاتجاهين .



هنري مور

يقوده هذا كله نحو تطوير موضوع الام والطفل ، وذلك ليس في الاشكال المتمدة، بل ايضا عبر «المجموعات العائلية» ، وهي ايضا تلك الفترة التي يبحث هنري مور خلالها عن تطابق عالم الحيوان والنبات مع البشر ، انها رؤية بيولوجية وتاريخية وثقافية ، في الوقت نفسه تنفتح على تساؤل اكثر شمولية ايضا ، فضلا عن ان هذه القوى الطبيعية الارضية التي يحاول (مور) ادخالها في اعماله تتجلى من الآن فصاعدا في أعمال برونزية ضخمة غير معدة لفضاء المتحف ، بل يجب ان تنقش في مكان ولادتها بالذات ، أي وسط الطبيعة . يتخيل (مور) هذه التماثيل لتوضع من الآن فصاعدا في الاراضي البور ، والجبال والحقول ، ولا بد لنا من الذهاب الى هناك لكي ندرك مضمونها الحقيقي .

● ما أهمية الرسم بالنسبة لك ؟
- كنت اعلم أنه لكي أصبح نحاتا يجب علي أولا ان اكون قادرا على الرسم، فجميع النحاتين المشهورين الذين اعجب بهم أمثال ميكلانجلو ، وأيضا برنيني ورودان ، كانوا جميعا من كبار الرسامين فقد كانوا يرسمون جيدا ، تماما كما كانوا يصورون بالألوان ، بل غالبا ما كانت رسوماتهم أفضل ، فالتحت يجب عليه ان يعرف أكثر من أي شخص آخر كيف يتلاعب بالاشكال، وكنت اعلم أنني بتعلمي الرسم، وبممارسته سوف يساعدني ذلك على النحت . وحينما كنت طالبا في الكلية الملكية للفن كان علينا ان نرسم . يقوم الرسم بأن نحاول اظهار ثلاثة ابعاد على سطح مستو . لقد كان الرسامون الكبار قادرين على النحت . كان بيكاسو رساما ماهرا ، وكان في وسعه النحت . وكذلك الامر فيما يخص ماتييس وديغا ، الخ ... بعض المصورين بالألوان لم يحاولوا النحت مطلقا ، وذلك لان تأثير اللون كان يجتذبهم على الارجح .

في بداية حياتي كنحات كان أهم شيء في الرسم هو معرفة الشكل البشري ، فالتحت عندي يعتمد على الاشكال العضوية وعلى معرفة الشكل البشري . في الواقع أنا اعتقد أن معنى الشكل يرتبط كليا بشكل جسمنا الخاص ، فنحن نقيس المساحات بالخطوات التي نقوم بها ، كما أن الطفل يعرف مساحة الشيء الذي يرغب في الحصول عليه ، وذلك بدفع ذراعيه الى الامام ويلمسه ، وكذلك نحن نعلم أن الأشياء ناعمة ومستديرة ، حينما نعرف ذلك بواسطة جسمنا ، وذلك بلمسها . حقا ان الشكل البشري هو بالنسبة لي أساس كل شيء ، وهو أيضا أصعب شيء، ان الرسم هو اسرع طريقة لدراسة الوجه فبدلا من ان نجسم الأشياء ، ونقضي ثلاثة أشهر في نسخ وجه ما ، اضع رسما وامض فيه بعيدا ما امكن ذلك ، وهكذا

تستطيع الحصول على ثلاث تجارب مختلفة . ان تظهرك للصور يمكن أن يكون اسرع حسب الطريقة التي تستخدمها . تصور شخصاً يحاول أن يتعلم نحت وجه بشري وذلك بنقره مباشرة على الغرانيت ، فهذا العمل قد يستغرق سنة كاملة يلاحظ في النهاية انه لا يعرف عن الوجه معرفة كافية ، وليتبين له ان نحته هذا ليس جيدا .

● لقد قال ديغا ذات يوم ، ان الاسود والابيض يكفيان لانجاز تحفة ما ، وقال « ميكلانجلو » ما معناه تقريبا : « ان النحت يمكن أن يؤدي الى عمل كل شيء » ، فما رأيك في هذا القول ؟

- هذا ليس صحيحا ، فبالقدر الذي لا تستطيع فيه ان تظهر في النحت زرقة السماء على حقيقتها تماما ، فإنك لا تستطيع ان تظهر مسافة السماء في

هذا النحت ، واعتقد ان ميكلانجلو كان يقصد بذلك ان النحت في وسعه ان يفعل اشياء كثيرة ، وان ما لا يستطيع ان يفعله ، يجب الا يجعلك ترتبك بسبب ذلك . ولقد اراد ديفا ان يقول ان الاسود والابيض يتيحان لي اشياء كثيرة جدا بحيث لا نحتاج الى شيء آخر .

● هل ترسم دائما تماثيلك ؟

— في فترة معينة ، اعتدت ان ابدأ تماثلي برسم الفكرة ، وانا أدهش الآن كثيرا لتماثلي الاولى ، فغالبا ما كانت نحتا للرسوم بالذات ، غير ان النحت يمكن ان ينظر اليه من وجهات نظر غير محدودة ، ففي استطاعتك ان تنظر اليه كدودة من القسم الاسفل ، او كطائر ينظر اليه من السماء ، وانا اعتقد ان كل فن يجب ان يستثمر في صالحه الخاص ، وانت اذا بدأت نحت انطلاقا من رسم ما ، فلا يسعك الا ان تمثل الرؤية التي خطرت لك في المرة الاولى والتي اصبحت النظرة الرئيسية . ولذا فانا بدلا من ان اعمل حسب الرسم ، فاني اعمل حسب نموذج صغير يمكنني ان احمله بيدي وان اقلبه من اعلى الى اسفل بحيث ارى جميع جوانبه ، وهذه النظرة لها فائدتها بالنسبة لي تماما كالاولى ، وعلى هذا النحو فان



تكوين

رسومي والنحت منفصلان ، بمعنى ان الزوجين المطلقين ، وهما ما يزالان صديقين ، يلاحظان بعد هذا الانفصال ، يوم يلتقيان ، يلاحظان ان هناك صفات يتمتع بها كلاهما دون ان يكون كل منهما مرتبطا بالآخر .

● هل تستخدم التصوير الشمسي كنموذج ؟

— ان الفنانين الذين يلجأون لاستخدام الصيغة العادية لظهور جميع المشاهد الممكنة لشكل ما ، او الذين يستخدمون التصوير الشمسي بدلا من الرسم يعوقون انفسهم بانفسهم ، ذلك ان الصورة الشمسية تؤخذ بثانية واحدة . والمصور الشمسي في وسعه ان يظن انه راي ما يحاول عمله ، ولكن صورته ليست صورة احد ما ! وانت حينما ترسم تلاحظ بشدة ابعاد من النظرة الخاطفة البسيطة ، انك تستيقظ كل صباح في غرفة تطل على احد المشاهد ، وانت تتأمل هذا المشهد من النافذة ، فما عليك الا ان تطلب من احدهم ان يرسم المشهد الذي تراه ، فلا يستطيع احد ان ينفذ رؤيتك ، فهم لا يرسمون تماما ما تراه . ان ترسم فهذا يعني انك تلاحظ بشدة وبكثير من الانتباه ، وانك تسجل هذه التجربة . ان اهمية الرسم كبيرة في التربية ، تماما كتعليم اللغة الانكليزية ، فالناس خلقوا ليستخدموا عيونهم في الحياة وليجدوا متعة بسبب ذلك ، وهم لا يفعلون ذلك لانهم سوف يصبحون فنانين ، ولا يعلمون اللغة الانكليزية لانهم يتوقعون ان يصبح جميع الناس عابرة مثل شكسبير ! الرسم يساعد على النظر بشكل افضل ، وهذا ما يقوم به الرسامون والنحاتون من اجل الناس ، انهم يفسحون المجال للشعور بالمتعة في تأمل الطبيعة وحب الحياة ، حقا انها ثروة لا تقدر بثمن ، ذلكم هو دور الفنانين ، ان العديد من الاساتذة الذين يعلمون الرسم ويستخفون بالفرص من هذا الفن ، واغلب الظن انهم يعلمون ان الفترة الاخيرة من حياة / انغر / وهي افضل من الاولى ، وهم يعجبون بتناسق بعض الاساليب وببساطتها ، ولكنهم في النهاية يعلمون كيف يجب تقليد الفنان وهذا الامر لا علاقة له بالرسم ، اننا لا نستطيع اكتشاف حقيقة النظر ، الا اذا بحثنا بانفسنا بعمق واعتمدنا على التجربة والاختبار .

● هل تعتقد ان الفن طريق منعزل ؟

— اذكر انني حينما كنت طالبا في ذلك الحين كان ثمة عدد قليل جدا من الطلاب في فرع النحت ، فكنت اشعر بانني رائد يمهد الطريق في هذا المجال . ولقد تحملت أسوأ انتقادات الصحافة ، ولكن همتي لم تخمد ، حينما كان النقاد يسخرون مني لانني كنت انقب نحتي « بثقوب » ، مما كان يبعث في نفسي الشعور بانني واحد من المجددين المبتدعين ، غير انني احسست

بشيء من الوهن في العزيمة لكوني اضطرت ، في سبيل العيش ، لأن ألقى محاضرات في الرسم خلال يومين في الاسبوع . ولقد بدأت أعيش من عملي كنحات حوالي عام ١٩٤٠ فقط ، فكنت استيقظ في الصباح قائلاً : « لا بد لي من الذهاب للتعليم طوال النهار ، ولا بد لي من أن أكرر للطلاب دائماً الشيء ذاته ! كما يجب علي أن أبين لهم أن الركبة مكونة بشكل يختلف تماماً عما هم يعتقدون ! فلا مفر من التكرار مرات كثيرة ! حقا انه لأمر متعب وممل ! ولكم كنت سعيداً لكوني أصبحت قادراً على الانقطاع عن هذا العمل ، وأنا لا أريد العودة إليه مطلقاً ، ثمة أناس ، لحسن الحظ ، خلقوا للتعليم ، وهم يحبون أن يشاركهم الآخرون معلوماتهم .

● أنت لا تؤمن إلا بالتجربة وبالعمل أكثر مما

تؤمن بالعقيدة ..

— أن الفنانين يزدادون اطلاعاً وخبرة على مر السنين ، ذلك أن مسيرة التطور لا تتوقف على الإطلاق ، هناك دائماً شيء ما يجب علينا أن نتعلمه ، يقوم نشاطي الجديد بالعمل على صفائح صغيرة من الجص انطلاقاً من أشكال طارئة موجودة في بقايا القوالب ، واني لأدهش لرؤية « الأشكال الطارئة » التي أرسم وفقها ، إن الصور الأخيرة لرامبرانت هي في نظري مصنوعة بإحكام ومهارة أكثر من الأولى وهي أكثر غنى في أشكالها ، ومع ذلك فقد كان رامبرانت في شبابه موهوباً للغاية ، وكانت صورته موضع تقدير وإجلال ، أكثر مما هي عليه الآن ، ذلك لأنها كانت واقعية وأقرب ما تكون إلى الكمال .

وهذا دليل على أن الموهبة تستمر في التحسن كلما تقدم الإنسان في العمر . أن التعلم لا نهاية له أبداً . لاحظ أن الجبهة في آخر صورة لرامبرانت تشبه شواية أي طبقة الخبز السطحية . أما الأنف والعينان فهما على مسافات دقيقة . حقا أن تفهمه للمسافة يتقدم طول حياته .

ان الأمل في قدرتنا المستمرة على التحسن هو الذي يدفعنا على أن نمضي قدماً في مضمار التقدم ! اننا نجد كل يوم شيئاً لا بد من اكتشافه .

● لماذا تهتم بالأشكال الطارئة ؟

— قال ليوناردو دافنشي انه يجدر بالفنان ان يتمتع بالمهارة بحيث تكون لديه القدرة على ايجاد مشهد طبيعي انطلاقاً من بعض شوائب طفيقة توجد في الجدار ، ان الكسندر كونزاليس صنع رسومات مكونة من بعض البقع ، وهذا ما فعله بيكاسو أيضاً ، ويجدر بكل فنان ان يكون كالروائي تماماً ، هذا الروائي الذي يشيد عالماً بأكمله ابتداءً من حادث بسيط .

ان ورقة ملطخة وبالية يمكن ان تكون منطلقاً مدهشاً كما كان يوصي بذلك ليوناردو دافنشي . ومالم يقله هو انه نفسه قد يجد في بقعة مشهدة طبيعياً افضل مما يضعه فنان رديء . كل شيء يتوقف على العين التي تنظر ! كان ميكلانجلو يقول : ان كل ما كان يفعله هو اكتشاف ما هو موجود في كتلة من الرخام !

● لقد باشرت الحفر في سن متأخرة ؟

— ان أول مطبوعة حجرية لي « السجين الاسباني » لم تنشر مطلقاً ، ولقد انجزت أثناء الحرب مجموعة حول « عمال المناجم » ، وقد أفضى بي الأمر — شأن سورا — الى انجاز مطبوعات حجرية سوداء (من اليوم ستون) وقد انجزت أيضاً « الفيل سكول » الرسوم مباشرة على صحون نحاسية ، لقد طبع هذا العمل جاك فريلات ، ثم حصلت على آلي الخاصة . ● ما هو الحفر بالمصقات ، هذه الطباعة التي ابتكرتها ؟

— الحفر بالمصقات يقوم بانجاز ما اسميه نماذج لاصقة على اشرطة شفافة تظهر بعد ذلك على صفائح تظهر عليها حفر على الحجر بواسطة الاشعاعات فوق البنفسجية ؟

● بصفتك مجدداً هل تؤمن بالماضي ؟

— تراث الماضي أساسي . لقد استوحى رامبرانت من الماضي باستمرار ونحن نعرف نسخاً لرامبرانت ، انها رسومات صينية .

لا بد للفنانين من دراسة تاريخ الفن . كنت احب كثيراً الذهاب الى المتحف البريطاني — خارج دراسة الوجه البشري — فقد كان للمتحف البريطاني أكبر الأثر في فني وحياتي !

ان النحت لغة يمكن تعلمها . لقد اكتشفت في المتحف البريطاني ان احد النحاتين الزوج في افريقيا قد انجز وجهها في الوضع نفسه الذي للاسكيموي (أي ساكن المناطق القطبية الشمالية) على مسافة الآلاف من الكيلومترات الواحد من الآخر ، نجد ان فنانين لهما نفس الإلهام ، لأن كلا منهما قد استند إلى ممارسة تجربة بشرية واحدة .

ثمة خطأ في فكرة الفنانين الذين يعتقدون انهم لا يتعلمون شيئاً من الماضي أو من الآخرين . ليست الحياة كلها سوى تدريب دائم ومستمر ، فيجب علينا ان نتعلم حتى آخر نسخة من حياتنا .

لقاء مع جوان ميرو

اجرى الحوار : هيغيل فرناندز براسو
ترجمة : عاصم الباسا

ليس ميرو ذلك الشخص الذي يطلق تصريحات « هامة » ومدوية : ولا يجهد نفسه في سبيل الادهاش ، نل ما يهمله هو وضع افكاره في مكانها في الية الحوار ميرو لا يلعب - ولم يلعب ابدا - دور الفنان ، يرتدي ثيابا قاتمه ، انيقه ، وجادة ، مع ربطة عنق زرقاء مناسبة :

« انني متأثر من الترحاب الذي لقينته في مدريد ، كثير من العطف ، وهذا استيء يبقى ، يبقى عميقا . »
- هل وجدت ما يرضيك في مجال المهنة ؟

● « سرتني الاهتمام الذي لقيه معرض الغرافيك في صالة « تيبولو » وهي اعمال تبرعت بها ، وارجو ان تنقل هذه الاعمال لتعرض في محافظات اخرى . »
- شخص ميرو يتنقل ، يتكرر في المجلات ، في بطاقات البريد ، يعكس فكرة قنوعة ، مستقرة ، ممتعة ، ذات اثر شاعري رتيب لا . . .

● « أكثر ما يهم في اللوحة ذاتها هو ما تزرعه ، بإمكان الفن أن يموت ، أن تختفي اللوحة ، لكن ما ترويه هو البذرة : ومنها قد تلد اعمال اخرى أكثر خصوصية . »

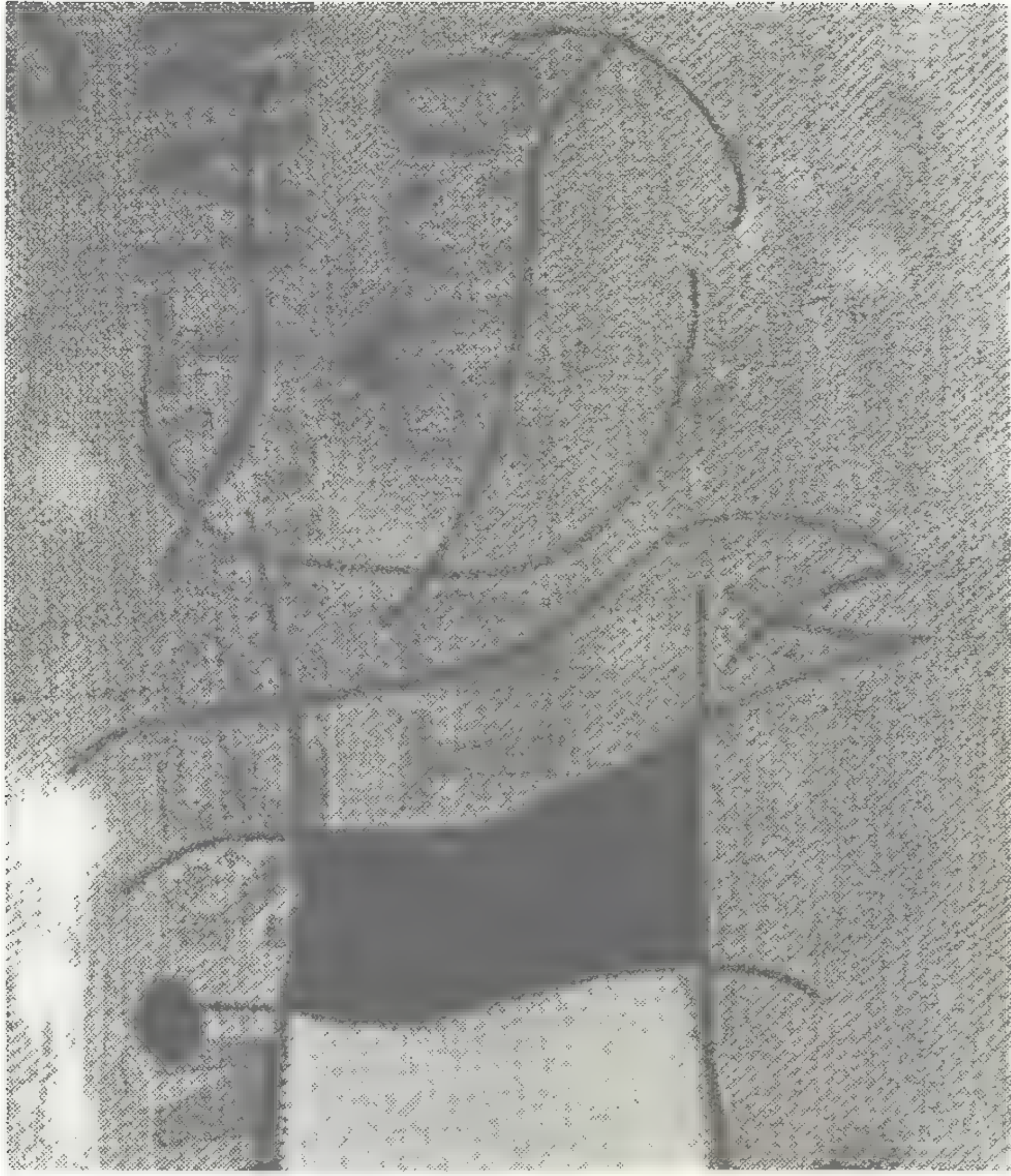
- انطلق ميرو بعد أن ارسل جذوره عميقا في كل ما هو جوهري لدى شعبه ، ذلك الجانب البسيط ، الصادق والحقيقي ، وليست أعماله مجرد تلوين ديناميكي وشاعري .

● « يعتبر البعض عملي ضرب من النكتة والمرح ، لكنني تراجيدي ، والتوتر يزداد الحاحا في اعمالى ، كلما تقدمت في السن ازدادت عدوانية في التصوير . »
- أبدع ميرو رموزا وأشكالا ذهبت الى حد خلق عالم خاص .

● « لقد عملت كثيرا ، كثيرا ، وما زال العمل هوسي ، لدي كثير من الاعمال غير المنتهية . »

التقيت به في جناح من الفندق الذي ينزل فيه ، انه يوم هادئ نسبيا من أيامه المديرية المثقلة بالأشغال ، وهو في التاسعة والثمانين من عمره ، لكنه يعيش بحيوية يحسد عليها ، على الرغم من خيانة ساقيه له احيانا ، لقد راينته في مؤسسة (مارتش) يتأمل معرض (ماتيس) لوحة فاوحة ، دون أن يتجاوز أي منها ودون ان يغيب عنه خط أو لمسة فرشاة في لوحات عرفها في شبابه ، بل ولمس ألوان بعضها قبل ان تجف . نظرة (ميرو) قلقة ، شابة ، بارقة دوما ، نظرت الزرقاء ، نظرة طائر سعيد ، مراهق شيخ ، تثبت عيناه مستديرتان ترمقان محدثه محاولا التقاط الشكل الداخلي ، ليسترشد في خريطة شخص يجهله . شعره ابيض مشوب بالرماد ، وبشرته بيضاء تنتشر عليها بقع قاتمة وكأنها آثار شمس قديمة .
... ميرو قصير القامة ، لكنك ترى بجلاء انه متين الجثة ، يتحدث بعبارات مقتضبة ، وكأنها مقتطعة في نهاياتها .

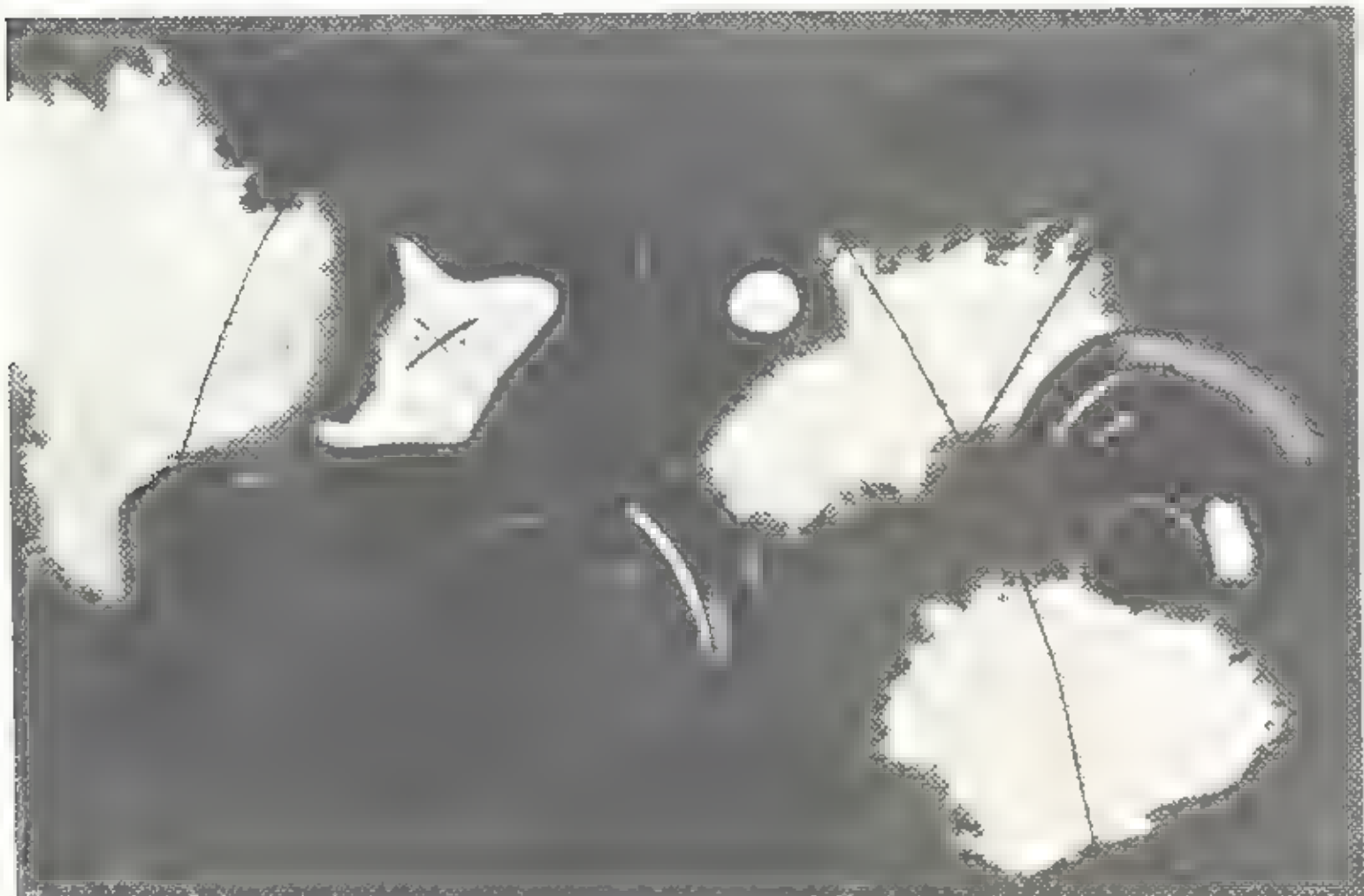
(*) اجرى هذا الحوار الفنان ميغيل فرناندز براسو ، رئيس تحرير مجلة « غواداليمار » الاسبانية التي تعنى بشؤون الفنون التشكيلية - العدد (٥٤) .



خطوط وكتابات



تكوين



تكوين

— أتود حذف جزء من أعمالك ؟
 • « لا ، فكل اعمالى تملك سببا للوجود ، انها طريق للوصول الى غيرها ، ولكثرتها قد تجد الافضل والأسوء ، لكنها كلها شريفة .
 عندما أشاهد أعمالى القديمة في متحف ما أو في كتاب أقول لنفسي : « أيها الشاب ، لقد عملت بشرف » .

— أن تتفق أو لا تتفق مع هذا العمل أو ذاك لميرو لا يعني أنك تحط من قدره ، فذلك الانسان لا يكف عن البحث والتجريب يملك حق الخطأ .
 • « ينتظرني كثير من العمل ، بنيتي انجاز منحوتات كبيرة . »

— سيموت ميرو — كيكاسو — راكبا المغامرة .
 مجربا — حتى النهاية — القراءة الجديدة الممكنة للغة الرموز ، والنجوم والأعشاب والحيوانات والعيون والعلامات الجنسية والاقمار وآثار الأيدي ...
 بعضهم يلومك — ومهنتهم اللوم — لأنك لم تتبع المثال الذي ضربه بيكاسو أقصد البقاء في المنفى .

• « أجل ، أوه ... أجل ، أعرف ذلك اللوم ، ولم اكثر به يوما ، ففكرتني كانت واضحة : البقاء في كاتالونيا ، عملي كان يحتاج الأرض ، الارض الكاتالونية . عملي يولد من التراب ، من التراب الكاتالوني ، ومأساة بيكاسو — التي طبعت عمله — كان غياب اسبانيا ، اذكر ما قاله لي عندما زرته أول مرة في «لاكاليفورني» حيث كان يملك حديقة رائعة تكثر فيها اشجار الكينا ، مكان مدهش بالقرب من « كان » ، أبدت اعجابي بكل ذلك لأنه كان يعجبني فعلا ، فأمسك حصاة من الارض واجابني : « حصاة من مونترويغ أو من سون ابرينيس تساوي أكثر من هذا كله » .

— بيكاسو كان موافقا على عودتك ؟ !
 • « لا أعرف .. لا أعرف .. لم يقل لي ذلك أبدا . لكنني أعتقد أنه كان يحسد وضعي . كان يذكر كل شيء . وعادة كان يتحدث الي باللغة الكاتالونية ، وبالفرنسية أحيانا ، ونادرا ما كان يفعل بالقشتالية (اللغة الرسمية في اسبانيا — م)
 — كتب الفنان انتوني تابيس في سيرته الذاتية مقارنا ميرو ببول كلي :

« بقي لدي انطباع من أن ميرو — على الرغم من شهرته كملون فرح — كان أكثر تراجيدية . ومجازا أقول : أكثر « سوادا » ، ميرو يعرف كذلك كيف يضرب بقبضته قويا عندما يجد ذلك مناسباً . »

● « انني متشائم ، معذب ، الأسود كان دوما في فكري وفي عملي ، ارى أحيانا كل شيء أسود ، الانسان ومصيره ، ولون لوحاتي انما هو ثقالة ، ثقل موازن ، رغبة في تحطيم السليبي من الحياة . »
— باستطاعته أن يكون عذبا وقاسيا في الوقت نفسه !

هل تمضي الى الرسم وفي ذهنك برنامج ما ؟
● « لا ... في أغلب الحالات لا ، أفعل ما يجذبني ، أهبط في الصباح الى الرسم ، أتمشى هناك وأتصفح أعمالا غير منتهية ، أتابع المشي والنظر ، وأجد دوما ما يجذبني بسحره الخاص ، وفيه أعمل . »
— حتى تنتهي منه ؟

● « كلا ، ليس دائما ، انني أعمل ما دام لدي ما أعبر عنه ، والا تركته وقد لا أعود اليه خلال سنتين . »
— أتعلم وحدك ؟

● « أوه ... أجل ... دائما ... لا أحد يستطيع دخول الرسم عندما أعمل ، وحدي ... أجل . »
— متى تعتبر العمل منتهايا ؟

● « عندما لا أجد فيه ما يضايقني ؟ »
— أتضع العنوان عند انتهائك من التصوير ؟
● « لا ، أرى العنوان خلال العمل ، وهو دائما عنوان شاعري . »

— ولماذا بالفرنسية دوما ؟
● « لأنني انطلقت بالفعل في باريس ، وذلك لا ينسى . »

— أتعلم برفقة الموسيقى ؟
● « لا ... الصمت والوحدة هما ما احتاجه للعمل ، فيما بعد فقط ، بعد الانتهاء ، فالموسيقى والشعر يساعدان على البقاء في المستوى . »

— المكان الذي يجمعنا ، جناح الفندق ، مريح ، انافته باردة وخالية من الشخصيه ، على الطاولة تدبل بافه من الازهار الحمراء ، ازهار فقدت عطرها ونسغ حيويتها ... لكنها مازالت تحافظ على جانب كبير من الاشراق .

● « كنا نتحدث عن اللون ، يسألونني احيانا اي الالوان افضل ، ليس لدي جواب ، لا يعجبني لون بعينه ، ما يهمني هو التصادم بين الالوان ، تصادم الالوان النقية . »

— يشد قبضتيه ويجمد لبرهة حركة الشفاه عندما يريد تأكيد امر ما ،

● « يصعب علي التحدث عن لوحاتي ، ولم افكر يوما بشرحها لنفسي ، واعتقد انني عاجز عن ذلك ، انها اعمال انجزتها في حالة صدام مع شيء ما ، لذا تكون

النتائج غير منتظرة » .
— ميرو يعمل بحرية مطلقة ، لكنه يطالب نفسه كل يوم بتجاوز ما انجزه .

● « أجل ، حاولت دائما الهروب من الحدث التشكيلي للوصول الى الشعر ، لابد ان تكون رموزي نوعا من الرسالة ، ذات وظيفة نبوية . »

— ميرو عامل صبور يستحوذه مايمكن ان تتركه يده الفنانة من اثر .

● « أجل ، اليد ، الاثر ... اصور كثيرا باصابعي اغمسها في الطلاء ، في حبر الليتوغرافيا ... واصور .. اصور باصابعي .. »

متعة التصوير بالاصابع نمت مع السنين ، فسابقا كنت اصور بفرشاة نظيفة ، نظيفة للغاية . »

— ماذا تسعى الى ابقائه على القماش ، على الورق ، في الطين ؟

● « طاقتي ، طاقتي الداخلية . »
— غنى خياله مذهش دوما .

● « لا تهمني المدارس ولا الجماعات الفنية . يسحرني ابداع الشعب ، تلك الاعمال التي يصنعها مجهولون . »

انني امنح ما احصده ، ما راقبه ، انظر الى هذا الدفتر الصغير ، هنا ، في مدريد ، سجلت بعض الملاحظات ، اذا اعجبني شيء ما سجلته : اكان بريقا ظلا ، نامة ... ثم يخرج كل ذلك في اللوحة . »

— ميرو اصبح يتحدث بقدر اكبر من الطبيعة ، دون تحفظات البداية ، يقول لي انه لم يحب المقابلات يوما : « لا يهتم سوى السياسة والتواريخ ، يسألونني عن التواريخ فأكاد اجن ، فما اسهل ان تجدها في الكتب ... الحديث معك مختلف .. »

تدخل دونيا بيلار — زوجته — وتذكرني بما طلبته في بداية اللقاء : ألا ادفع ميرو للتفكير كثيرا ؟!

« امرأة » لعل نصف اعمالك تضع لها هذا العنوان ● « أجل ، اوه ، أجل ... لكن ما اسميه »
« امرأة » لا يعني مخلوق انثوي وانما كون بكامله ، الجنس الانثوي يشكل جزءا من لغتي .. انه كالكواب والنجوم .. »

— لكنني لا ارى اثارا للموت في اعمالك ؟
● « كلا ، فذلك لا يهمني ، انني اهتم بميلاد العمل وليس بتطوره او بموته ، بيكاسو كان ماخوذا بالموت : انه شعور اسباني بحت ، اما انا فلا يشغلني ، لا افكر بالموضوع ، افكر بالعمل . »

— لوحاته ، منحوتاته واعماله الجرافيكية تنمو كشجرة مروية ، كتب يوما يقول : « عند الاصيل ، على شاطئ مونتروينج المهجور ، تبدو اثار اقدام البشر والخرفان .. ككوكبة نجوم . »

الفن الافريقي

كما يراه ...
اندرية مارلو

الفن الافريقي

« الشرق كان وما زال مصدر الإشعاع الفكري والفني » .

« مارلو »

لم يكن الكاتب الفرنسي الكبير « أندريه مارلو » ادبياً روائياً عظيم الشأن فقط ، بل كان أيضاً خبيراً فنياً في ثقافات مختلف شعوب هذه الأرض وخاصة شعوب دول العالم الثالث التي تمتاز بالاصالة والابداع والحيوية العظيمة ، وهاهو (أندريه مارلو) يحدثنا هنا عن غنى الفن الافريقي وما قدمه هذا الفن من خدمات وآثار للفن الانساني بصورة عامة .

يقول أندريه مارلو : « ان الثقافة هي قبل كل شيء تعبير عن الموقف الاساسي لشعب ما تجاه العالم المحيط به ، ولكن في ايامنا الحاضرة نجد ان للثقافة مفهومين كل منهما يتم معنى الآخر ، فاذا ما تحدثنا مثلاً عن الثقافة الفنية الافريقية فاننا نستطيع ان نميز في هذه الثقافة ماورثته من فنون شعبية عبر الاجيال الافريقية العديدة التي تعاقبت على القارة السوداء ، كما اننا من جهة أخرى نستطيع ان نتحدث عن التجديد في تلك الثقافة ، أي انه يمكننا من ناحية التحدث عن ماضي الثقافة الافريقية ، وما كانت تتصف به قديماً ، وعن التجديد الذي طرأ عليها من ناحية أخرى ، ولا شك بأنه على الرغم من اختلاف الحاضر عن الماضي ، فاننا لا ننكر ان الاولى امتداد للثاني ، ولهذا فاننا لا نستطيع الفصل بينهما على الاطلاق .

وعندما استعمل هنا عبارة « التراث الفني الافريقي » فإني بالتأكيد لا أعني به الفن الهندسي أو التقني أو العلمي ، اذ أن الفن الافريقي يعني فن الرقص والموسيقى والادب والنحت ذلك لان افريقيا كانت ، منذ القدم ، غنية بكافة هذه الفنون الانسانية .

ترجمة : خليل شطبا

والشيء الواضح هو أن الافريقيين استطاعوا من خلال ابداعهم في فن الرقص أن يؤثروا تأثيراً واضحاً على مفهوم الرقص لدى غيرهم من شعوب هذه الأرض ، فنحن نادراً ما نجد رقصة فولكلوريا في أمة من الأمم لم يتأثر بالرقص الافريقي ، ولا غرابة في ذلك ، اذ ان الافريقيين كانوا ومايزالون يعتبرون الرقص من الشعائر الدينية المقدسة ، ولذلك فهم اتقنوا الرقص الى حد الابداع .

ولكن مع الاسف فاننا نلاحظ أن بعض شعوب افريقيا قد أخذت في الآونة الاخيرة تهمل هذا النوع من الرقص وذلك سعياً منها وراء تقليد أعمى لكل ما هو آت من الغرب ، ومن بينه الرقص الغربي الحديث ، ولذلك فإني اطلب من جميع الحكومات الافريقية أن تعمل جاهدة من أجل الإبقاء على تراثها الثمين ، بتعليم ابنائها ما توارثوه من أجدادهم فيما يخص الرقص الافريقي الصميمي الا وهو « الرقص المقدس » ، الغني باللمحات التعبيرية الرائعة وهو بذلك يتفوق على الرقص الغربي على الاطلاق .

أما الموضوع الثاني الذي يتميز به الفن الافريقي فهو الموسيقى ، ولعلي هنا أستطيع تقسيم تلك الموسيقى الافريقية الى مرحلتين هامتين مرت بهما ،

الاولى تتمثل بالمقطوعات والالحان الموسيقية التي
الفها الزنوج في الولايات المتحدة الامريكية قبل قرن
من الزمن . وانني اذكر هنا لقاء لي وانا شاب مع
واحد من هؤلاء الزنوج الذين ابدعوا في مجال الموسيقى
في أمريكا ، ولقد سألتني يوما :

— ماذا تبغون من موسيقاكم ، انتم ايها الاوروبيون؟
فاجبته آنذاك بسرعة قائلا :

— في أوروبا تعني الموسيقى لنا البحث عن جنة
مفقودة او دعاء لعودة حبيب ، او ذكرى لفراق حبيبه،
واضفت قائلا : وانتم الزنوج الذين تعيشون في
الولايات المتحدة الامريكية الى ماذا ترمز موسيقاكم ؟
فاجبني ذلك الزنجي وبعبارات مؤثرة :

— ان موسيقانا هي تعبير عن الحنين والشوق
الى قارتنا السوداء التي نعيش بعيدين عنها قسرا
وبغير ارادتنا ، ولهذا فان الموسيقى الزنجية في أمريكا
تعبّر عن الحنين الى الوطن ، فانت اذا ما رايت رجلا
اسود واقفا امام نهر الميسيسيبي او شلالات نياغارا
خيل اليك كأنه واقف امام أحد الانهر أو أحد الشلالات



آلهة الخشب

في افريقيا ، اذ ان الزنوج الامريكان مازالوا حتى
الآن يعتبرون انفسهم ابناء القارة الافريقية ، ولذا
فهم يشعرون بالغربة في الولايات المتحدة الامريكية ،
ولهذا فان الموسيقى الافريقية هي موسيقى واقعية
تعبّر بحق وصدق عن مشاعر الانسان الزنجي ،
بينما الموسيقى الاوروبية الغربية الكلاسيكية تميل
اكثر الى الرومنسية ، وهي خاصة بالطبقة
البورجوازية

اما المرحلة الثانية التي مرت بها الموسيقى الافريقية
فهي تتمثل بمعزوفات الجاز التي لحنها الجيل الحاضر
للزنوج الامريكان ، ولاشك بأن موسيقى الجاز هي
ثورة كبرى في مفهوم الموسيقى الحديثة ، فنحن اذا
سألنا جميع النقاد الموسيقيين في القرن العشرين
عن التجديد الذي طرأ على الموسيقى في القرن العشرين
فانهم يجيبون بالتأكيد بأن هذا التجديد يتمثل بموسيقى
الجاز التي جاءت اليها من الولايات المتحدة الامريكية، وبما
ان ابداع الافريقيين في الموسيقى قد جعلهم يجدثون ثورة
في الموسيقى الحديثة ، ولاشك بأن تلك الثورة تشابه
ما فعله (بيكاسو) في مجال فن الرسم الذي قلب
موازينه رأسا على عقب ، وهذا الامر يجعلنا نقدر
موهبة وابداع العرق الاسود ، ويدفعنا لمحاربة كل
تفكير يحاول ممارسة سياسة التمييز العنصري ضد
ابناء هذا العرق .

والحقيقة هي أن فن الجاز الامريكي هو تعبير عن
الامل الجديد الذي راود مخيلة الزنوج في الولايات
المتحدة من اجل ان ينالوا قسطا من العيش الكريم بعد
ان ذاقوا من العذاب والاضطهاد على ايدي الاوروبيين
الشيء الكثير فوق القارة الجديدة ، ولذلك فان هذا
الفن هو مليء بالحيوية والروحانية والامل المشرق ،
ولهذا فاننا نجد أن الاوروبيين الغربيين قد تهاوتوا على
سماع هذا الفن الزنجي لانهم ايضا اكتشفوا في تلك
الروحانية التي افتقدوها نتيجة لانتمائهم الرهيب الى
المادية المجردة التي تميزت بها مجتمعاتهم الصناعية
الراسمالية الاحتكارية .

ولعل اروع ما يميز به الفن الافريقي يكمن في
تلك المنحوتات العظيمة التي اشتهر بصنعها ابناء
افريقيا ، وكلنا يعلم كم هي غالية الثمن تلك الاعمال
الفنية المعروضة في مختلف متاحف العالم والتي
صنعت من الخشب او العاج بأيدي الفنانين السود ،
والجميع يعترف ان فن النحت الافريقي يعتبر قمة
جمالية في ميدان النحت ، وصحيح ان التماثيل
الافريقية كانت تصنع من اجل العبارة والشعائر
الدينية ، ولكن هذا لا ينفي عنها قيمتها الجمالية
الكبيرة ، ولهذا فانه عندما يشاهد أحد منا قناعا
افريقيا مصنوعا من الخشب ، يجد فيه مزيجا من

براعة العمل اليدوي ، بالإضافة الى روحانية تعبيرية تسيطر على ملامحه ، وهذا ما أضفى على فن النحت الافريقي مسحة خاصة من الروعة والاتقان واذا ما قارنا بين فن النحت الحديث ، وبين فن النحت الافريقي وجدنا بينهما تشابها كبيرا وواضحا وهذا ما يؤكد التأثير البالغ الذي يحدثه الفن الافريقي على الفن الاوروبي بصورة عامة ، فكثيرا ما سمعنا بعض الاوروبيين يتباهون بما توصلوا اليه من فن نحت حديث ، والحقيقة ان فنهم الحديث هذا انما اقتبسوه اقتباسا من الفن الافريقي القديم ، وهذا ما يؤكد لنا افتقار الاوروبيين لروح التجديد في الفن .

فكل ما يأتون به من جديد في هذا المجال انما هو مقتبس من شعوب دول العالم الثالث ، سواء اكانت في افريقيا او آسيا او أمريكا اللاتينية ، وهذا الكلام ليس بمستغرب اذا ما تذكرنا أن الحياة في أوروبا الغربية هي بعيدة كل البعد عن الروحانيات والقيم الانسانية السامية ، فنحن اذا ما شاهدنا عهلا يدويا أوروبا ربما وجدنا فيه دقة في العمل ولكننا بالتأكيد لن نعثر فيه على أية مسحة جمالية تعبر عن خلجات النفس البشرية . اما الاعمال الفنية الاصلية فهي كما قلت تجمع بين الابداع المادي وبين قمة التعبير الروحي في آن واحد .

لقد كانت كتب التاريخ الاوروبية تدعي باستمرار ان الحضارتين اليونانية واللاتينية هما اللتان انجزتا اعظم تراث فني خلفته لنا الشعوب القديمة ، ولكن الاكتشافات الاثرية في القرن العشرين تؤكد ان الحضارة اليونانية القديمة لم تكن وحدها رائدة في مضممار الفن ، بل هنالك ايضا الحضارة المصرية القديمة



راس خشبي

التي تمكنت من انجاز اعمال فنية رائعة تفوق تلك التي انجزها الرومان القدماء جودة وجمالا ، وتأتي في السنوات القليلة الماضية الاكتشافات الاثرية في افريقيا ، لتقول لنا ان الفن الافريقي القديم ، يعتبر اثر من غيره من الفنون القديمة تعبيرا عن الاحاسيس الانسانية .

لقد كان بعض العلماء الاوروبيين المتعصبين عنصريا يقولون ان الفن الافريقي القديم يتميز بالبساطة والبساطة ، ولهذا فانه فن بدائي ، ولكن اذا ما نظر هؤلاء العلماء الى الثورة المعاصرة في مجال الفن في العالم وفي أوروبا الغربية بالذات فانهم سيلاحظون ان التجديد في الفن المعاصر يعتمد على التعبير عن المشاعر الانسانية وذلك بطرق بسيطة لا تتخذ من التعقيد اسلوبا لها ، وهي طرق تلجأ الى البساطة والعفوية والوضوح لانجاز مهمتها الانسانية تلك ، ولهذا فاننا نستطيع القول ان الافريقيين قد سبقوا الاوروبيين بمئات السنين في مجال التعبير الفني عن خلجات النفس البشرية ، وذلك بأساليب واضحة ومعبرة وصادقة تماما كما يحاول بعض المجددين المعاصرين في الفن الاوروبي ، ولهذا علينا جميعا ان نفصل بين مفاهيم السحر والشعوذة التي تسيطر على بعض الاعمال الفنية الافريقية وبين مفهوم الجمال الفني البحت لهذه الاعمال ، وذلك لكي نتمكن من ان نقدرها حق قدرها بعيدا عن التعصب العنصري التي تحاول القول ان العرق الابيض هو وحده الذي يستطيع ان يبدع في المجال الفني ، واذا ما تحررنا من النزعة العنصرية هذه فاننا نستطيع الاعتراف بسهولة أن الافريقيين قد ابدعوا بالفعل اكثر من الشعوب الاوروبية في بعض مجالات الفنون كفن الرقص والنحت والموسيقى صحيح ان الحضارتين اليونانية واللاتينية في أوروبا قد نالتا قسطا كبيرا من الدراسة والبحث ولهذا فان آثار هاتين الحضارتين معروفتان في العالم اكثر من باقي الآثار الحضارية الاخرى ، ولكن هذا لا يعني ان الآثار الفنية للحضارتين اليونانية واللاتينية تفوق آثار الشعوب القديمة الاخرى عظمة وروعة ، اذ ان كثيرا من علماء التاريخ والخبراء المتخصصين في ثقافات الشعوب القديمة ، يقولون ان الحضارات في آسيا وافريقيا قد خلفت آثارا ضخمة اكثر عظمة وجمالا وهي تفيض بالمعاني الانسانية الاصلية اكثر مما تتمتع به الآثار اللاتينية ، وهذا يؤكد القول الذي يردده الشرقيون باستمرار بان الشرق مهد الحضارات ومصدر الاشعاع الفكري والروحي ، وهذا يعني ان شعوب دول العالم الثالث متفوقة على الشعوب الاوروبية في ميدان الابداع الفني .

عن مجلة (جون افريك)

الثقافة الفنية ومكانتها التربوية

تمهيد

أولاً : ان غاية الثقافة الفنية أن تسهم في التربية الجمالية أسهاماً رئيساً ، إلى جانب الفعاليات الانسانية الأخرى ، ولابد أن تتضافر الجهود المبذولة في مختلف المؤسسات والتنظيمات في الأسرة والمجتمع نحو تكامل الوظائف في تربية الإنسان ولا سيما أن التمايز في الثقافات والفنون صعب من الناحية العملية ، وانا نعزل الخبرات لحاجات التمحيص والدروس .

لقد رأى (هربرت ريد) الناقد العالمي ان ثمة مشابهة وظيفية بين فن وآخر مثل الرقص والموسيقى ، وأن ثمة تداخلاً بدرجات متباينة للرقص مع التمثيل والرسم مع الاشغال الفنية ، وأن الخبرات البصرية تلتقي مع الخبرات التشكيلية في ادراك عالم الامتداد الخارجي ، وقد ينخرط هذا تحت كلمة « رسم » ، ثم اعاد تجميع هذه الاسباب المتعلقة بالتربية الجمالية حيث تتطابق مع الوظائف الأربع الرئيسية التي تنقسم اليها عملياتنا العقلية تقليداً ، فالرسم يناظر الاحساس ، والموسيقى والرقص يناظران الحدس ، والشعر والتمثيل يناظران الشعور والوجدان ، والاشغال الفنية تناظر الفكر .

ومرد هذا التصنيف الوصفي يكمن في اهداف التربية الجمالية ، ويلخصها (ريد) فيما يلي :

- ١ - تجنب التواتر الطبيعي بجميع أشكال الادراك والاحساس .
- ٢ - تحقيق التناسق بين الاشكال المختلفة للادراك والاحساس فيما بينها ولا سيما في علاقتها بالبيئة .
- ٣ - التعبير عن الاحساس بصيغة قابلة للنقل .
- ٤ - التعبير بصيغة قابلة للنقل عن أشكال الخبرة العقلية التي قد تظل لا شعورية جزئياً أو كلياً لولا ذلك .
- ٥ - التعبير عن الفكر بالصيغة المطلوبة (١) .

في توفير مناخ الابداع في تربية التذوق الفني ، وهذا يستدعي النظر فيما تقدمه المؤسسات التربوية والاجهزة الثقافية لتدعيم اتجاهات التثقيف الحق لجماهير الاطفال والقائمين على ميادينها من خلال تجربة ثورية في هذا المجال .

ثالثا : الثقافة الفنية في التربية :

١ - المناهج :

لا تعمل مناهج المرحلة الابتدائية على التربية الفنية كثيرا في تلبية احتياجات التثقيف ، ولا يزال المنهج بموجب القرار (١٢٨٥) تاريخ (١٧/٩/١٩٦٧) ساري المفعول ، ويمكننا أن نلخصه على النحو التالي : الصفوف (الاول / الثاني / الثالث - ٣ - ساعات اسبوعيا) .

الصفوف (السادس / الرابع / الخامس - ساعتان اسبوعيا) .

فيكون للتربية الفنية (١٥) ساعة من أصل (١٨٠) ساعة اسبوعيا للمرحلة الابتدائية بنسبة (١٢/١) وهي نسبة طيبة من حيث خطة الدراسة . أما المنهج فينقسم الى ثلاثة اقسام هي وصف الاهداف : وتوجيهات عامة للمعلم ، ومواد المنهج ، ولعلنا نعرض هذه الاقسام ونقارن بينها .

ب - ملخص الاهداف :

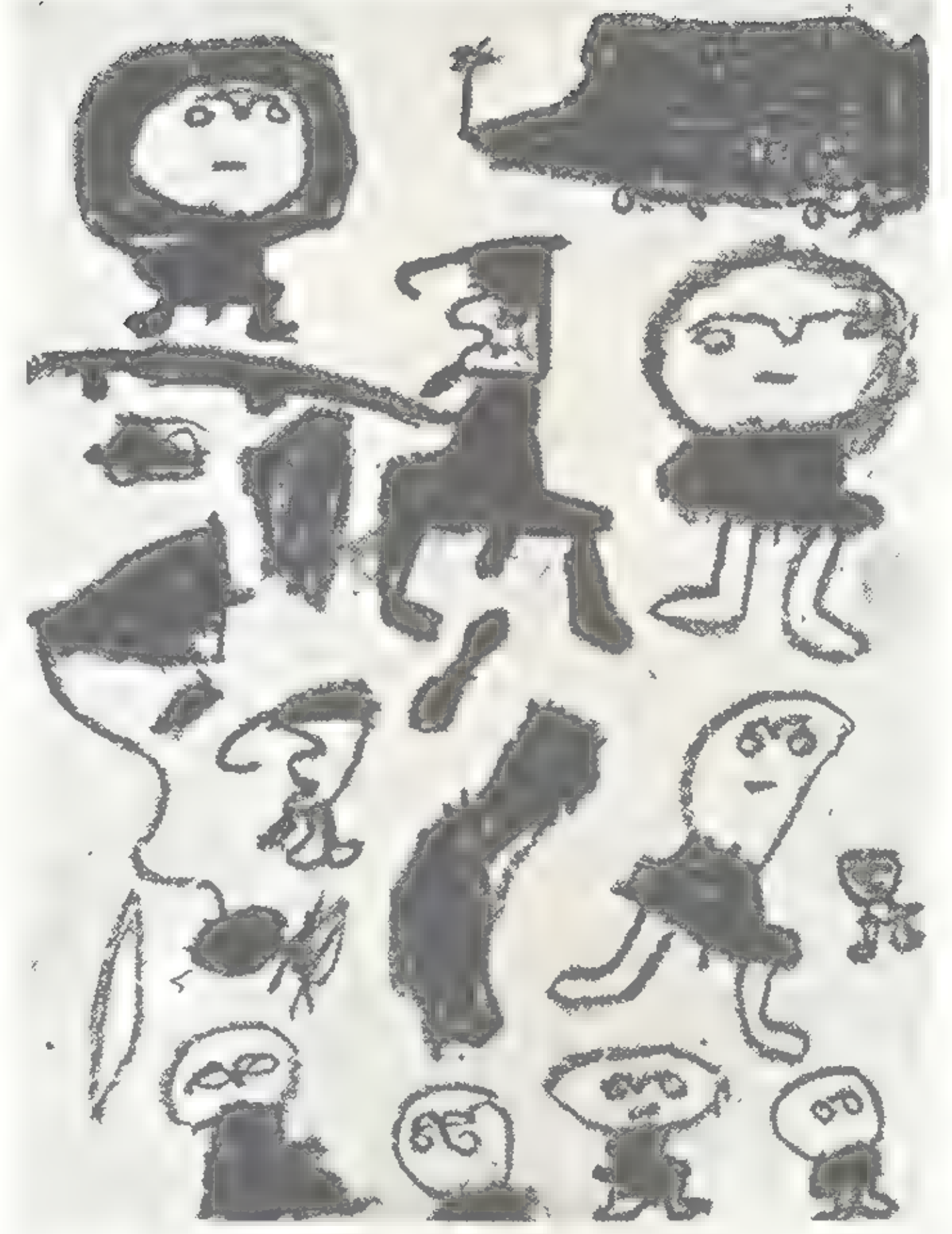
- ١ - حرية التعبير .
- ٢ - احترام التذوق الفني .
- ٣ - توفير الخبرة العملية والفنية (تتفرع عنها اهداف اخرى داعمة نحو غايات تربوية في تشئة الطفل) .
- ٤ - دقة الملاحظة والتأمل .
- ٥ - تنمية الابداع ومحببة الابتكار والتجربة والكشف .
- ٦ - تنمية الشخصية الفنية ليكون له أسلوبه الفني الخاص وذوقه الشخصي .
- ٧ - الاستمتاع بالجمال وتذوقه .
- ٨ - التدريب المبكر على استخدام الاداة الفنية والهندسية .
- ٩ - المحافظة على المواد والخامات في اعمال نافعة .
- ١٠ - ادراك قيمة الفنون الشعبية وتقدير شأن العمل اليدوي .

١١ - شغل اوقات الفراغ .

١٢ - تدعيم الاتجاهات السلوكية الخيرة .

ملخص التوجيهات :

- ١ - تذكير المعلم ببيدهيات تربوية .
- ٢ - تأكيد الناحية العملية .
- ٣ - البحث عن موارد للخامات والادوات .
- ٤ - أهمية عرض انتاج الاطفال .



"فدائيون وفدائيات"

رسم إسماعيل محمد .

ان الترابط بين تصنيف الفنون ووظائفها التربوية يستند الى نظرة ثقافية شاملة ومعقدة : فالفنون ليست تدريبا وممارسة كلها ، بل هي دربة ومران وتمرس على تربية التذوق الفني مما يكون في أساس بناء الشخصية وتنمية الوعي ، والثقافة الفنية ، بهذا المعنى ، جماع تلقي الفنون والمشاركة في انتاجها لمن يجد لديه هوى او ميلا او مهارة او هواية .

بذا ، تصبح الثقافة الفنية منطلقا تربويا يوفر لفنون الاطفال القاعدة المادية المتينة لترشيد ممارستها في الاسرة والمجتمع .

ثانيا : الثقافة الفنية والتربية :

الفن وسيلة تربوية تعين على الحياة سواء بالنسبة لصانعيه او جمهوره ، ولا سيما الاطفال ، فهم الأكثر استجابة للابتكار والمحاكاة .

الا أن هذه الوسيلة مرهونة بمناخها أي مجمل شروط انتاجها واستثمارها لانها ، شأن أي نشاط انساني ، لا تنبت في فراغ ، ولا تكفي باستظهار المواهب وحدها ، وتحدد وظائفها غالبا سبل ممارستها سواء أكانت معرفة نظرية ، أو خبرة عملية وهذا بدوره يتطلب اندغامها مدهشا بين مفاتيح القيم وطرائق التثقيف يستند في الوقت نفسه ، الى فهم عميق لمعطيات الثقافة الطفلية .

والعمل ضمن جماعات الاطفال ، ولا ينكر أحد اليوم وثوقية العلاقة بين الثقافة الفنية والتربية على مستوى المعرفة الشاملة ، أو مستوى تكامل الشخصية وتكوينها وليس أفضل من مثل هذه العلاقة الوثيقة

٥ - مراعاة الفروق الفردية .

٦ - احترام عفوية الاطفال .

٧ - تنظيم النشاط الطفلي وتأمين حجرة فنية .

٨ - تأمين معلم مختص للصفوف العليا .

٩ - وضع خطة عامة لتحقيق المنهاج .

١٠ - ملاحظة تأثير الخبرات الفنية في تعديل سلوك

الاطفال .

ملخص مواد المنهج :

١ - تقسيم المرحلة الابتدائية الى دنيا وعليا .

٢ - الاشارة الى موضوعات حرة ومحددة على

وجه العموم للصفوف الدنيا .

٣ - توزيع منهج الصفوف العليا الى الرسم

والاعمال اليدوية ، والاشارة الى موضوعات وتصنيفات .

ومما يلاحظ على المنهاج التجريد وغلبة الطموح

وفقر الواقع ، ولا شك ان المواد لا تنتمي الى تعبير

واقعي في التربية بقدر ما تفترض الجمع بين مسبق

القول حول فنون الاطفال في التربية .

فليس هناك معلم مختص ، وثمة الحاج على تخريج

فنانين صفار في بعض الاهداف او التوجيهات ، اما

المواد فتكتفي بالتدريب الفني للطفل دون اشكال

التثقيف الاخرى .

المفردات وممارستها :

ونعني بها مواد المنهاج عندما تكون قابلة للتدريس

داخل المرحلة الابتدائية والملاحظ ان هذه المواد تعتمد

على محفوظات المعلم ومبادراته مستندا احيانا الى دليل

موجز من صلب تعليمات المناهج وشروحها .

ان المدرسة الابتدائية تفتقر الى الكتب في مجالات

الفنون ، مثلما تفتقر الى المعلم المؤهل او المختص ،

والى الوعي بخصوصية العمل مع الطفل العربي في

مجتمعه وبيئته .

الانشطة الالصفية :

وهي النشاطات التي ينفذها الاطفال في المنشآت

المختلفة خارج المدرسة مثل المعسكرات ومراكز

الانشطة والحدائق والساحات والمدارس التخصصية

او التطبيقية .

ومن المجازفة ان نتحدث عن انتشارها اليوم ، وقد

وضعت قيادة منطقة طلائع البعث اللبناات الاولى

لتأسيس هذه المناشط .

التدريب والتاهيل :

هناك جهود واضحة لتاهيل المعلم وتدريبه ليواكب

عملية التثقيف الفني عبر الدورات القيادية والاختصاصية

وخلفات البحث والندوات القطرية ، ولكنها لا تزال في
خطواتها الاولى ، لان التاهيل وظيفي بالدرجة الاولى ،
ويجب ان يسد احتياجات العمل الفني مع الاطفال
داخل مستويات الايصال جميعها .

معاهد اعداد المعلمين :

ينطلق منهاج معاهد اعداد المعلمين مما ورد في

مناهج المرحلة الابتدائية فيعتبرها مؤلف « اصول

تدريس الفنون » فصلا يمهد لبقية فصول الكتاب ثم

يشرحها بالتفصيل في متن الكتاب ، وحسب المقرر ،

هناك ثلاثة كتب لاعداد معلم المرحلة الابتدائية هي :

١ - اصول تدريس الفنون :

ويتناول منهج مادة التربية الفنية ، ودور الفن في

حياة الناس ، ودور الفنون في العملية التربوية ،

والاهداف العامة للتربية الفنية ، واهدافها في المرحلة

الابتدائية ، وفنون الاطفال ، وتدريس التربية الفنية ،

والخطط الفنية واعداد الدروس ، وخطوات درس

التربية الفنية ، والتقويم وتحضير الدروس ،

ومسؤولية المعلم تجاه التربية الفنية ، والاهمية التربوية

والفنية لحجرة التربية الفنية ، والعمل الجماعي في

الفنون ، ودراسة تحليلية لمنهج التربية الفنية بالمرحلة

الابتدائية ، والنشاط الفني والمعارض المدرسية .

٢ - الثقافة الفنية :

ويتناول فصولا متعددة لتوضيح الفنون والحضارات

في التراث العربي وتراث الانسانية على وجه العموم ،

مع تركيز واضح على الاتجاهات الفنية المعاصرة .

٣ - المجالات العملية في الفنون :

ويتناول الفنون التشكيلية والتطبيقية والزخرفية

من نواحي المعالجة والتعريف بالخامات والادوات

واستخدامها .

لقد سبقنا مؤلف « اصول تدريس الفنون » الى

تحليل منهج التربية الفنية بالمرحلة الابتدائية ، الا اننا

لا نعتقد ان العبرة بمن يطبق المنهاج ووسائل تطبيق

المنهاج وحدها ، فهذه الكتب لا توفر للمعلم أصالة

فكرية وفنية فيما يخص نظريات علم الجمال ، ومكانة

الفنون في ثقافة الاطفال ، ونظريات السلوك الفني

وتطبيقاتها التربوية ، وهي بحوث شائعة ، لا بد لمن

يعمل في مجالات فنون الاطفال ان يتعرف عليها ، وان



عودة الجندي

فنية للأطفال ، وتوجيه التدريب والنشاط الفني لبعض الأطفال .

كلية الفنون الجميلة :

ثمة مادة وحيدة مخصصة لأسس التربية الفنية وطرق تدريسها لطلبة السنوات الأخيرة ويعتمد مدرسو المقرر على أملية أعددتها الدكتور محمد جلال الخولي^(٥) وتتضمن محاضرات في :

— أسس التربية الفنية : ويستعرض المعد فيها مهمة التربية الفنية وماهيتها لدى بعض فلاسفتها على سبيل الإيجاز ، وأهدافها مشروحة ، وطبيعة العمل الفني وماهيته كالرمز والحقيقة والواقع ، وتاريخ التربية الفنية ومراحلها .

— فن الطفل والفنون البدائية ، ويركز فيها على مناقشة التلقائية والتأثر وعلاقة فنون الأطفال بفن القرن العشرين .

— التربية الفنية والتربية الحديثة .

تكون له دراية متخصصة فيها بوصفها مفاتيح الثقافة الفنية التي تكفل للمعلم وعيا نظريا للتطبيقات الكثيرة^(٢) .

ثم يتساءل المرء عن تضمين تحليل المنهج اقتراحات تجافي خطة الدراسة أو الواقع التربوي المعلن كالدعوة إلى زيادة ساعات الفنون ، أو اعتبار معلم الصفوف العليا مختصا ، أو النظر إلى الحجرة الفنية وكأنها قائمة في مدارسنا^(٤) . ولا بأس أن يشير التحليل إلى مقترحات عملية مما تستطيعه المدرسة ، أو يستطيعه المعلم . ليس بمقدوره أن يتصرف إزاءه فتلك صعوبة كبرى قد تؤدي إلى بلبلة رأيه في عملية الثقيف الفني أصلا . يضاف إلى هذا كله ، أغفال الأشكال الأخرى المتعددة في مجالات الثقيف عندما يكون الطفل متلقيا أو متذوقا أو مساهما في النشاط ، وكأن المنهج في هذه الحال موجه أساسا للأطفال الموهوبين أو من ينبغي على التربية أن تعالج أسباب تنمية هذه الموهبة ، بينما التربية الفنية هي جهد مبذول لعموم الأطفال يراد منها أن تسهم في تكوين الشخصية وهذا هو الفارق بين تربية



مواجهة

في اعداد طليعة ثقافية تقود التربية الفنية الى مرتجها
في وسطها الاجتماعي والانساني (جماهير الاطفال او
الكبار) .

رابعاً - الثقافة في اجهزتها :

نستتبع حديثنا عن الثقافة الفنية في الاجهزة
الثقافية نفسها ، لنرى جهود المجتمع ، ومدى تكاملها
مع جهود المؤسسات التربوية . وقد بدأت الاجهزة
الثقافية بالانتشار تأسيس وزارة الثقافة والارشاد
القومي قرابة عقدين من الزمن ، ثم تعددت هذه الاجهزة
وزاد تأثيرها بعد تمكين وسائل الاتصال بالجماهير من
اساليب العمل الاعلامي الحديثة .

أ - دور العرض :

ساعدت المتاحف والصالات والمعارض الدورية
والنوعية والمتخصصة على تكوين جمهوريتهم بالفنون ،

ـ الفن واللعب (ملخص) .

ـ التلقائية والالهام .

ـ فنون الاطفال ومراحلها .

ـ الخطة الدراسية والهدف .

ـ خطوات تسجيل الدروس ونقدها .

ـ الاعمال الجماعية واسس تنفيذها .

ـ معنى المنهج والاسس التي يقوم عليها .

ونلاحظ هنا مدى التقليل من شأن التربية الفنية
باعتبارها تثقيفا يحتاج الى عناية فائقة اذ يمر معد
الأملية على نظريات فنون الاطفال مرور الكرام ، فلا
يستجلي أبعادها الشخصية والتربوية والفكرية ، مكتفيا
بإعادة مأثور القول في المراجع العربية المتوفرة . وبذا ،
تفتقر كلية الفنون الجميلة الى مناخ البحث التجريبي ،
والاختبار الثقافي للتربية الفنية ازاء عناصرها المتعددة
كالاسس والمنطلقات النظرية ، والمجتمع ، والبيئة ،
والخامات ، والمربي ، والتخطيط ، والتقويم .
ثم لا يحفل هذا المعلم التربوي المتخصص بوظيفته



فدائين

وخبراتهم في المعاهد الفنية العالية في العالم المتقدم .

ب - وسائل الاتصال بالجماهير :

لعبت وسائل الاتصال بالجماهير دورا ملحوظا في نشر الثقافة الفنية ، ولا سيما في أجهزة الاذاعة والتلفاز والصحافة ، وهناك أكثر من برنامج أو مادة فنية في الاذاعتين المسموعة والمرئية ، وثمة حرص مشهود على بذل العناية اللائقة بالفنون الجميلة قديمها وحديثها داخل الوطن وخارجه .

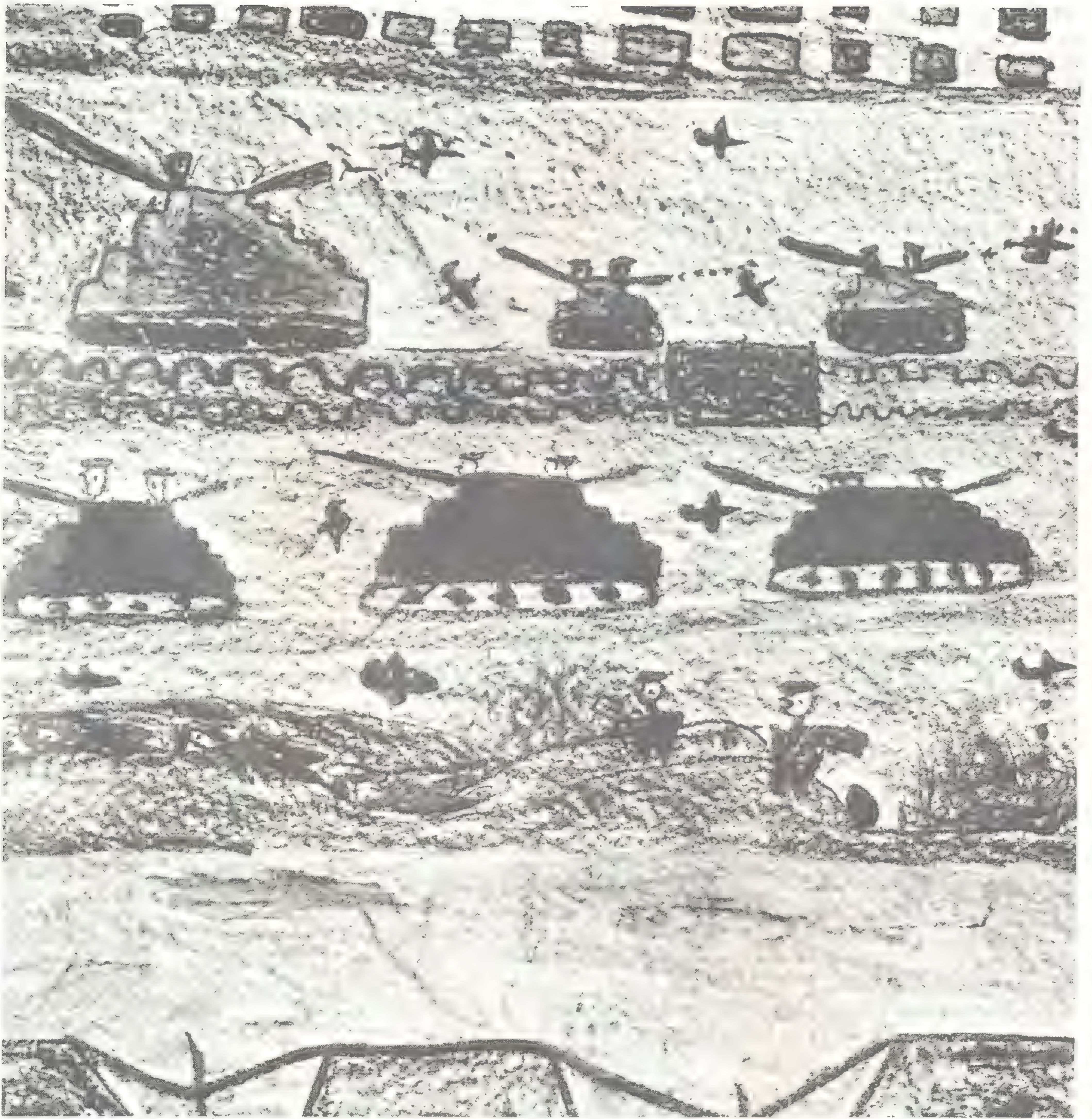
وتتميز هذه البرامج والمواد بجدية بادية في مستوى ما يعرض ، ونوعية الاهتمام بتعريفه ونقده ، ولا تخلو اليوم أي صحيفة أو مجلة من باب للفنون أو الكتابة عنها بحثا أو دراسة أو تعليقا أو مراجعة .

وقد أدت هذه العناية الى خلق مجموعة كبيرة من النقاد والمثقفين بالفنون ممن يتوفرون على المتابعة السريعة أو المتأنية للثقافة الفنية بشكل أو بآخر .

ويرتاد منشأتها ، ولا سيما منذ مطلع الستينات ، مع افتتاح صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق، وصالتي المتحف الوطني بدمشق وحلب والصالات الكثيرة في المراكز الثقافية ومراكز الفنون التشكيلية والتطبيقية ، وفروع نقابة الفنون الجميلة في بقية المحافظات ولا شك ان مجموعة من التدابير والاجراءات قد ساعدت بدورها على تنامي النشاط الفني ونذكر منها :

تأسيس مديرية الفنون الجميلة .
افتتاح المراكز المتخصصة في مختلف المحافظات .
تدعيم عمل المتاحف والآثار وانشاء متاحف جديدة ،
وتشجيع الكشف عن المواقع الأثرية .
اشتداد عود العمل النقابي في نقابة الفنون الجميلة والنجاحات والعرض والتسويق ، واعانة الفنان على الابداع .

تشجيع التبادل الفني مع الاقطار العربية ، والدول الصديقة ، والتعرف على الفنون الانسانية .
اتساع دائرة الروافد العلمية ممن تلقوا معارفهم



معركة

فأندتها الكبرى للفنانين وجمهورهم العريض في الاطلاع على أحدث الكتابات في جوانب الثقافة الفنية المترامية الاطراف ، ذات التاريخ العريق ، وعبر استعمالاتها المختلفة .

ولعل هذا يقودنا الى الحديث عن أول دورية عربية فصلية متخصصة للفنون الجميلة واعني بها « الحياة التشكيلية » الصادرة عن وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق ، وقد أثبتت هذه الدورية

ج - حركة التأليف والتعريب :

نشطت حركة التأليف والتعريب كثيرا في جوانب الثقافة الفنية خلال العقد الاخير ، مما يتيح لعشاق الجمال والتربية الجمالية أن يتمتعوا في قراءة الفنون ، وأن يقفوا على مطبوعات متخصصة تغذي العقل والروح ، وتشكل المطبوعات الصادرة خلال السبعينات وحدها مكتبة فنية تلبى احتياجات الثقيف المستمر .

خامسا - نتائج :

نستفيد من هذا العرض الموجز ان الثقافة الفنية ليست للاطفال وحدهم ، بل تعني الافراد والجماعات بوصفها محتوى الوسيلة التربوية . وهكذا يحتاج الاطفال والراشدون معا الى القيم الكامنة في عملية الثقيف الفني سواء كانت تدريبا او مجرد تلقى ينفع في صواب التذوق الفني ويمكننا ان نستخلص النتائج التالية بعد ذلك :

١ - ثمة افتراق لا يؤدي الى التكامل المنشود بين عمل المؤسسات التربوية والاجهزة الثقافية وهنا تغيب بدهة مخاطبة الناشئة والاجيال الجديدة من منظورات تربوية محددة .

ويبدو ما تقدمه مؤسسة ما في هذا المجال منقطعا عن عمل مؤسسة أخرى .

ويبدو ايضا ان الحصيلة الثقافية لمنهج معاهد دور المعلمين تفوق مثيلتها في منهج كلية الفنون والمفروض أن يكون العكس هو الصحيح .

٢ - تؤكد المناهج جميعها في المؤسسات التربوية على حشد المعلومات في ذهن المعلم أو المربي دون مشاكلها لواقع التربية في مجتمعها .

٣ - لا تفرق مناهج الاعداد بين عناصر التربية الفنية ، ولا يخفى الآن علينا انه غاية الثقافة الفنية أن تساعد على تنمية التذوق ، ومنه تعليم الفنون أو التدريب عليها لا العكس . أما الاستزادة في حاجات تربية الموهبة فتحتاج الى منهج خاص .

٤ - لا تفرز المناهج بين ما يدخل في التنشئة الاجتماعية كتقدير الجمال والمهارة والخبرة ، وما يوجه نحو العناية بالنشاط الفني للاطفال ، أو لاطفال بعينهم ، كتعليم الفنون أو تربية الموهبة .

٥ - لا تفرد المناهج حيزا مناسباً لتهيئة المعلم الفنان والانسان ، ونحن نحتاج لمثل هذا المعلم ، وهذه المواصفات لا تفترض فنانا بمعنى ممارسة الفن ، بل تستلزم معلما على دراية بالاعمال الفنية ، والتمييز بينها ، وتذوقها ، واشاعة المناخ الثقافي حولها .

٦ - ليست المناهج نتيجة حوار مع واقع الحال يراعي الموضوع أو الخامة أو الاسلوب أو الوظيفة أو الناحية الاقتصادية أو الطفل كمحور للنشاط الفني ، بل تسعى لتلقين المعلم معلومات متراكمة تحتاج الى المبادرة والفطنة باستمرار لتراعي بدورها المجتمع المحلي والموهبة والتقويم والجماعية والمنهاج نفسه بين المواد الاخرى .

٧ - ثمة انقطاع في التنسيق بين سياسات الثقافة الفنية وتدابيرها سواء في زيادة المنشآت أو توسيع منابر الرأي وقنوات الاتصال بالجمهور ، لان الثقافة الفنية تحتاج الى معانة وظيفتها لدى جمهورها .

ولا وظيفة دون انطباق سياسات الثقافة الفنية على تدابيرها مما يضمن للفنون أصالتها القومية وانتشارها الى أوسع قواعد الجماهير .

هوامش البحث

١ - هربرت ريد : تربية التذوق الفني / ترجمة يوسف ميخائيل اسعد / دار النهضة العربية / القاهرة / ١٩٧٥ / ص (٢٠ - ٢١) .

٢ - راجع : مناهج المرحلة الابتدائية / بموجب القرار (١٢٨٥) تاريخ (١٩٦٧/١/١٧) مطابع الف باء / الادب / دمشق ١٩٦٧ - ١٩٦٨ . ص ٣ و ص ٢٢٩ - ٢٢٧ .

٣ - من شأن الاصاله الفكرية والفنية ان تتابع الشخصية الخلاقة للطفل ، وان تربط الفن بالمعارف والعلوم الاخرى ، وأن توفر للتربية الفنية وعيا نظريا وتربويا لا بد منه في تجديد روح التربية الجمالية .

انظر على سبيل المثال : نظريات في السلوك الفني وتطبيقاتها التربوية - د. لطفي محمد زكي - دار المعارف بمصر / ١٩٦٩ .

وفيه يشرح المؤلف نظرية تصوير مجال الادراك ونظرية الواقعية الساذجة - والعقلية والادراكية - والجسي والبصري - والمجال المستقل وغير المستقل ، ووظائف هذه النظريات في النشاط المتكامل .

٤ - ممدوح قشلان : اصول تدريس الفنون للصف الاول دور المعلمين / نظام السنتين - وزارة التربية - دمشق ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ، ص ١٩٩ / وما بعدها .

٥ - جامعة دمشق - كلية الفنون الجميلة : اسس التربية الفنية وطرق تدريسها - لجنة الامالي - ١٩٧٥ / ١٩٧٦ .

كيف نقرأ لوحة الطفل

عنازي الحادي

ان قراءه اي عمل فني يعني محاولة للتواصل مع
امرئين اثنين :

الاول : اللوحة نفسها بما فيها من قيم تتعلق
بالمضمون ، وقيمة تتعلق بالشكل والاسلوب الذي
تناوله الفنان .

الثاني : الفنان نفسه ، بما في ذلك من احساس
وقدره على الوصول الى المشاهد .

واذا حاولنا التدقيق في هذين الامرين لوجدنا ان
العملية التي ترافق موضوع استقرار العمل الفني
تحتاج الى ما يلي :

- ١ - الثقافة المسبقة للمشاهد .
- ٢ - القدرة الشخصية الخاصة على الاستيعاب
والتي تحدد ادراكه لما يشاهد .
- ٣ - احساسه وتعاطفه مع الفن بشكل عام
ومع العمل الفني الذي يشاهده .
- ٤ - موقفه المسبق من فنون الاطفال ومن انتاجهم
ومدى اطلاعه على تجارب الاطفال واعمالهم .
- ٥ - مدى نجاح اللوحة المعروضة امامه ، ومدى
قربها على الوصول الى قلب وعقل
المشاهد . وفي مجال الفقرة الخامسة نواجه
مجموعة تساؤلات :

- اولا : التأثير العام للعمل الفني للوحة الاولى .
- ثانيا : علاقة العمل بالواقع وبالبينة وبالحياة .
- ثالثا : هل في العمل الفني شيء جديد ... وماهو؟
- رابعا : القيمة الشكلية وتفرع عنها مجموعة
امور :

اللون والخط والتكوين والقيمة والعناصر
التشكيلية المستخدمة واسلوب توظيفها في العمل الفني
ومقارنه الحلول التشكيلية المطروحة في العمل الفني مع

الاعمال المشابهة لنفس الطفل في مناسبات اخرى .
ومقارنه الحلول التشكيلية المطروحة في العمل الفني
مع الاعمال المشابهة لاطفال بنفس الامكانيات ونفس
الظروف وفي نفس الموضوعات بالذات . وان اسلوب
الدراسة العلمية لقراءة عن رسوم الاطفال تعني بالنسبة
لنا الشيء الكثير وهي في الواقع جواز السفر الذي
ندخل من خلاله الى قلوب وعقول الاسرة ... وذلك
للاسباب التالية :

- ١ - سهولة الحامة المستخدمة وقه تكييفها .
- ٢ - بساطة العمل الفني وبسهولة في تعمله
وبشره والتعريف به .
- ٣ - اهتمامان من الاطفال وسيلة لتعبير عن احد
ثلاثة مواضيع للاطفال : الماضي والحاضر بممارسات وتجربته ،
والمستقبل بما فيه من طموح وامل واحلام ورغبات
وتصورات . ان هذا الاعتناء الاساسي يجعلنا نكتشف
ونكسب الاسره وله عن حياة هذا الطفل ونعمل على
مساعدته في ظروفه وفي حياته .
- ٤ - فن الطفل له مقومات واسباس خاصة به ،
وتكاد تكون معروفة من قبل الاكثريين .. ولذلك لابد
من التاكيد على اهمية رعايتها ودعمها وتطورها .

والسؤال المطروح علينا جميعا في هذه المرحلة هو :
١ - ما هو موقف الاسرة من فنون الاطفال وكيف
تقرأ الاسر لوحات اطفالهم ؟

٣ - ما هو موقف المشرف الطبيعي غير المدرب تجاه
فنون الاطفال . وكيف يتاح له ان يقرأ رسومهم ؟
٣ - ما هو موقف الطفل نفسه من فنون الاطفال .
وكيف يقرأ فنون الاطفال ؟

اما الاسرة ... فيختلف الامر من حيث الظروف
الاقتصادية والثقافية والبيئية . . . ولكن الشيء الشائع
هو عدم التفات الاسرة الى فنون اطفالهم . . بل ينظرون
الى رسوم اطفالهم وكأنها اقل من اللعب .

هذا الموضوع هو المشكلة التي نعاني منها بالدرجة
الاولى فالبيت هو المناخ الطبيعي لممارسة النشاط
اللاصفي ، المناخ الفطري الذي يحتاج الى كلمة طيبة
والى تأمين ابسط المواد الاولية التي تتيح للطفل ان
يمارس رغبته . . . ومشاكله من خلال اللون والخط
اما المشرف الطبيعي فلا يختلف كثيرا عن واقع الاسرة
لانه هو نفسه لابد ان يكون الاب او الاخ او الام او
الاخت لذلك سنفاجأ بأن حصة الفن في المرحلة
الابتدائية كثيرا ما يحولها الى حصة للحساب او الاملاء . .
او الى أي مادة علمية نافعة ، بدلا من ان يضع وقته
في التلوين او الرسم

والطفل ، نفسه ، بطل هذا الصراع ، له رغبة
ملحة ان يفرغ مجموعة العواطف والرغبات والاحلام
... والمعاناة على الورق اما بالالوان او بالخطوط ، او
بالمواد المجسمة . . مثل المعجون او الخشب او
السلك . . الخ . . .

لنبدا من الطفل نفسه

من الملاحظ ان الطفل يرسم ، ويلون ، ويصنع
ما يشاء ويترك لغيره ان يتكلم او يحكم او يقوم
انه يندفع ليقول أي شيء . . .

ويوظف من اجل ذلك كل طاقاته ، الفضلية ،
والفكرية ، والبصرية والعصبية . . . ويجعلها في لحظة
تفريغ الشحنة الانفعالية ، فتراه يعقد حاجبيه تارة
او يلف ساقيه ، او ينكب بكل اهتمام بعينه الى العمل
الذي بين يديه ، ناسيا او متناسيا ، كل ما حوله على
الاطلاق . . . حتى في طريقة تناوله الادوات المساعدة
له ، يأخذها بحركة لاشعورية ويصب كل مشاعره وبكل
تدفق ، ومرة واحدة لذلك من الصعب على الطفل
ان يرسم لوحة ناقصة ويعود اليها في اليوم التالي
ليكملها ، لان هذه الشحنة العاطفية تأتي مرة واحدة
ودفعة واحدة .

من هنا يجب ان نستفيد من هذه الظاهرة
التي تعني بالنسبة لنا ، توجيه اهتمام الطفل
الى الشيء الايجابي والمفيد بشكل غير مباشر وبشكل



فروح

٥ - ان الدراسة المتأنية والعلمية لفنون الاطفال
وخاصة في مجالات التعبير باللون والخط تعني بالنسبة
لنا دراسة دقيقة ليسكولوجية الالوان والخطوط
والعلاقات التشكيلية لدى الاطفال ومدى اثرها وتأثيرها
بالمحيط .

وهي مناسبة هامة للاطلاع على اكثر التجارب التي
حققت في الوطن العربي وفي العالم حول هذه النقطة
وعلى سبيل المثال :

أ - تجربة طلائع البعث في القطر العربي
السوري .

ب - تجربة منظمة ارنست تيلمان في المانيا
الديمقراطية .

ج - تجربة النظرية الاميركية في التعامل مع
الاطفال وفكرة كيف ارى العالم عام /٢٠٠٠/

د - التجربة الماركسية في الاتحاد السوفيتي مع
فنون الاطفال . . وتجربة الطفل والانتاج .

هـ - تجربة الهند في مسابقة شنكار الدولية
ومسابقة كيف احب وطني او كيف احب امي او كيف
احب اسرتي .

فيها مع الأشياء وبعد كل هذه القراءات المتتالية التي تفسر جانباً من جوانب التعبير لدى الأطفال نحاول أن نبوب هذه الأشياء ونصفها .

اولاً : من الناحية الشكلية : الخط/اللون/التلوين / العناصر والوحدات / العلاقات بين هذه الجزئيات .
ثانياً - أسلوب الرسم وطريقة تناول الموضوع ، وكيف بدأ به ، وإلى أين وصل في ذلك .

ثالثاً - القدرة الحقيقية على الوصول إلى التعبير الذي يريده هو من خلال الألوان والمعطيات الشكلية .
رابعاً : من ناحية المضمون : ماذا فهمنا نحن من العمل ، وإلى أي مدى يمكن لهذا العمل أن يعكس هوية متميزة لطفل معين يعاني مشكلة محددة بالذات ، وهل هذا الطفل سوي أم عادي أم موهوب أم متخلف أم كسول ... أم يعتمد على النقل والتقليد والنقل من رفاقه ، أو تقليد فن الكبار ... وابن بالضبط مارس هذا النقل وهذا التقليد .

خامساً : استقراء الفروق الفردية بين مجموعات من الأطفال من سوية واحدة ، الموهوبون مثلاً أو المتخلفون أو العاديون ؟ ماذا نجد عند زيد ومالا نجده عند عبيد ... ؟



الجندي والأطفال

ايحائي وبكل حذر ... هذا الاندفاع في العمل ، يقابله بالنسبة للطفل اندفاع في تقويم العمل الفني ، فالطفل عندما ينظر إلى عمل رفيقه ، إما أن يقبله أو يرفضه ككل ، أو يرفضه ككل ... أي أن الرؤية الأولية للعمل الفني الطفولي ، رؤية شمولية تعتمد على النظرة الكلية وليس على النظرة الجزئية فهو يرى اللوحة ككل أو العمل الفني ككل ... فإما أن يقبله أو يرفضه وهذه مايسمى بالنسبة لنا : الانطباع الأول وغالباً ما يكون هذا الانطباع مبنياً على فطرية الاحساس هذه الفطرية تعتمد على الصدق ولكنها عندما تأتي من إنسان ليس له خبرة مثل الطفل أو الرجل الجاهل ... لا تسمى إلا ردة فعل ، وردود الأفعال مرفوضة في قراءة العمل الفني خاصة للوهلة الأولى .

إننا نحذر وبشدة من خطورة القرارات والمواقف التي تأتي نتيجة ردود الأفعال أن مهمتنا عندما نقرأ لوحة ... أن نأخذ بالاعتبارات التالية :
نظرة شاملة كلية هادئة :

تتضمن التأمل الواعي لمجمل المعطيات الموجودة في العمل : خامته ، لونه ، أسلوب التنفيذ ، أي التقنية الحرفية ثم مضمونه ، وماذا يريد أن يقول ؟ وهل استطاع أن يقول ما يريد ، ولماذا ؟ ثم اختياره للخامة المستخدمة ، أو الألوان المستعملة هل هي مقبولة ، هل فيها خروج عن المؤلف ... عن الواقع ، عن الطبيعة ... ولماذا ؟ هل عنده ظواهر غير عادية ...

خطوطه هل هي موجودة بشكل عادي ، أم أنها تتجاوز الألوان وتصل إلى معطيات ومدلولات بعيدة عن طبيعة العمل ، أو عن الفكرة الأصلية .

ثم تنتقل إلى الأجزاء : ماذا رسم داخل هذه الصورة ... أو ماذا صنع داخل هذا التمثال ؟ أو هذه الأداة عناصرها ، وجزئياتها ، أو أشخاص أو أشجار أو ورود ومن هم هؤلاء لماذا رسمهم ، هل رسم أشياء أو صنع أشياء ، لا مبرر لها ، أم أنها تدور كلها في تلك الفكرة التي يريدها .

هل وضعها في مكانها مرتبة ، نقية ، نظيفة عشوائية فوضوية ولماذا ؟

واللون أمر هام جداً ، لماذا وضع اللون بالذات لشكل لا يمكن أن نجد لونه هكذا في الطبيعة وماذا يعني ذلك !؟

هل استخدم أدوات أو أجهزة أو أي شيء آخر خارج نطاق الخامات الأصلية التي استخدمها في العمل الفني أو اللوحة ، هل استخدم المسطرة ، أو الاسلاك في التمثال ، أو الزجاج في العيون ، أو الشعر المستعار للتمثال ، أو قطعة من الخشب للأيدي أو الأرجل هنا تبدأ مشكلة جديدة ... وهي الطريقة التي يتعامل



عدوات

من خلال : ظروف الطفل ، ومستواه الفني ،
وبيئته التربوية والاجتماعية والنفسية والصحية ،
وكلما كان الجو أو المناخ صحيا ، وطبيعيا نظيفا كلما
كان العطاء بسيطا وعفويا ، وصادقا ومتدفقا ، وكلما كان
الجو مشحونا بالالم والمعاناة والبيئة المعقدة كلما ظهر
ذلك بشكل أو بآخر في تعبير عفوي وصادق وهنا
يأتي دورنا ، ودور المربي في اكتشاف ذلك ، وفي
معالجته . المهم ان نعرف كيف نكتشف ذلك ثم نبدأ
بوضع العلاج المطلوب .

أما ان نقف بحياء امام اللوحة او العمل الذي
رسمه الطفل لمجرد انه جميل وممتع وطريف ، فهذا
امر مرفوض بالنسبة لنا .

بل نحن مطالبون بالتأمل والدراسة والتحليل
والوصول الى مواقف واضحة وصريحة ، وتقويم دقيق
ومسؤول عن كل ما نراه ونلمسه هذه هي احدى
مسؤوليات المنظمة في فهم دورها في التربية الطلائعية
للمرحلة الابتدائية في مجال رعاية فن الطفل الذي له
طابعه وسماته الخاصة به . وكلما كان اهتمامنا جادا

سادسا : اين يقع العمل الفني الطفولي الذي
بين ايدينا من الفن . هل نسميه فنا ام مجرد عبث
ام انه عمل فني ناقص لم يتم بعد . . . هل استنفذ
شروط الفن . . ام حقق بعضها .

سابعا : اين يقع هذا العمل الفني او هذه اللوحة
من التربية النفسية والاجتماعية والاخلاقية . . . هل
يشكل هذا العمل ظاهرة اجتماعية بحد ذاته ، ام مجرد
مشكلة ابدية . . . يعانينا طفل معين من بيئة معينة . . .
هل يمكن اعتباره وسيلة فنية من اجل هدف
تربوي . . . اذا نظرنا اليها من هذه الزاوية ، وصلنا
الى حل يرضينا ويسهل علينا قراءة العمل الفني
الطفولي من الناحيتين الشكلية والتعبيرية فالطفل
يرسم بمادة واداة وخامة من الفن ويعبر عن مشاعر
واحاسيس ومعاناة من الانسان . . .

فهو فن وهو تعبير ، وبالتالي فهو يعكس ظاهرة
انسانية متميزة لها مقوماتها ولها امكانياتها . . . ولها
سماتها الخاصة يبقى فقط ان نحدد هذه السمة
وهذه الميزات بين عمل وآخر وبين طفل وآخر .



معركة جويّة

ومسؤولا كلما كانت النتيجة أكثر ايجابية وأكثر عمقا وأكثر فائدة للطفل والأسرة والمشرّف الطبيعي .
ثم يعمم ذلك الى المجتمع بأسره ، مجتمع نظيف ،
تتحقق فيه الظروف الاجتماعية والاخلاقية والتربوية
المتكافئة للجميع ولنأخذ مثلا :

عندما ننظر الى عمل فني قام به طفل في سن
معينة ، ومن بيئة متوسطة ويعيش ظروفا اجتماعية
عادية . ونقارنها بعمل لطفل آخر من الريف ، ويعيش
ظروفا اجتماعية قاسية ، من فقر وجهل وفي بيئة
متخلفة . الا نرى الفرق واضحا في العاملين المتقدمين
الينا . صحيح ان هناك ميزات انسانية شخصية ،
تميز طفل عن طفل في كل انحاء العالم ، وهي التي
تعتمد في تحديد مفهوم « الفروق الفردية » ولكن هذه
الفروق لا يمكن فصلها عن واقع البيئة ، او العمر
الزمني او الظروف الاجتماعية ، بدليل ان مواهب
فذة حقيقية ماتت واندفنت في ظل ظروف اجتماعية
بائسة ومن خلال عقلية متخلفة !!

والعكس صحيح ... هناك مجتمعات فنية وفيها
كل وسائل الراحة والسعادة للأطفال نجد ان بعض
الاطفال في مثل هذه البيئات ليس لديهم الرغبة في
استكمال اي عمل فني سواء في الرسم او النحت او
الاعمال اليدوية المختلفة لمجرد شعوره بالملل السريع
ورغبته بالانتقال الى عمل آخر أكثر جدة ، وأكثر متعة ،
وأكثر تسلية !!

كما ان الوسائل الترفيهية الجديدة كالفيديو
والكاسيت والالعاب الحديثة المطبوعة والالكترونية
والاجهزة المعقدة في الحركة ، كلها تلفت نظر الطفل
وتجعله يستسهل العمل الذي ليس فيه عناء فكريا ولا
يدويا لذلك يحجم عن انتاج لوحة ويتجه الى الاداة
او الالة التي تحقق له مزيدا من المتعة بقليل من الجهد ،
لا تكلفه الا ان يضغط على زر من الازرار حتى يتحرك
امامه عالم قائم بذاته من الصوت والحركة والشكل
الملون الجميل ؟



العودة

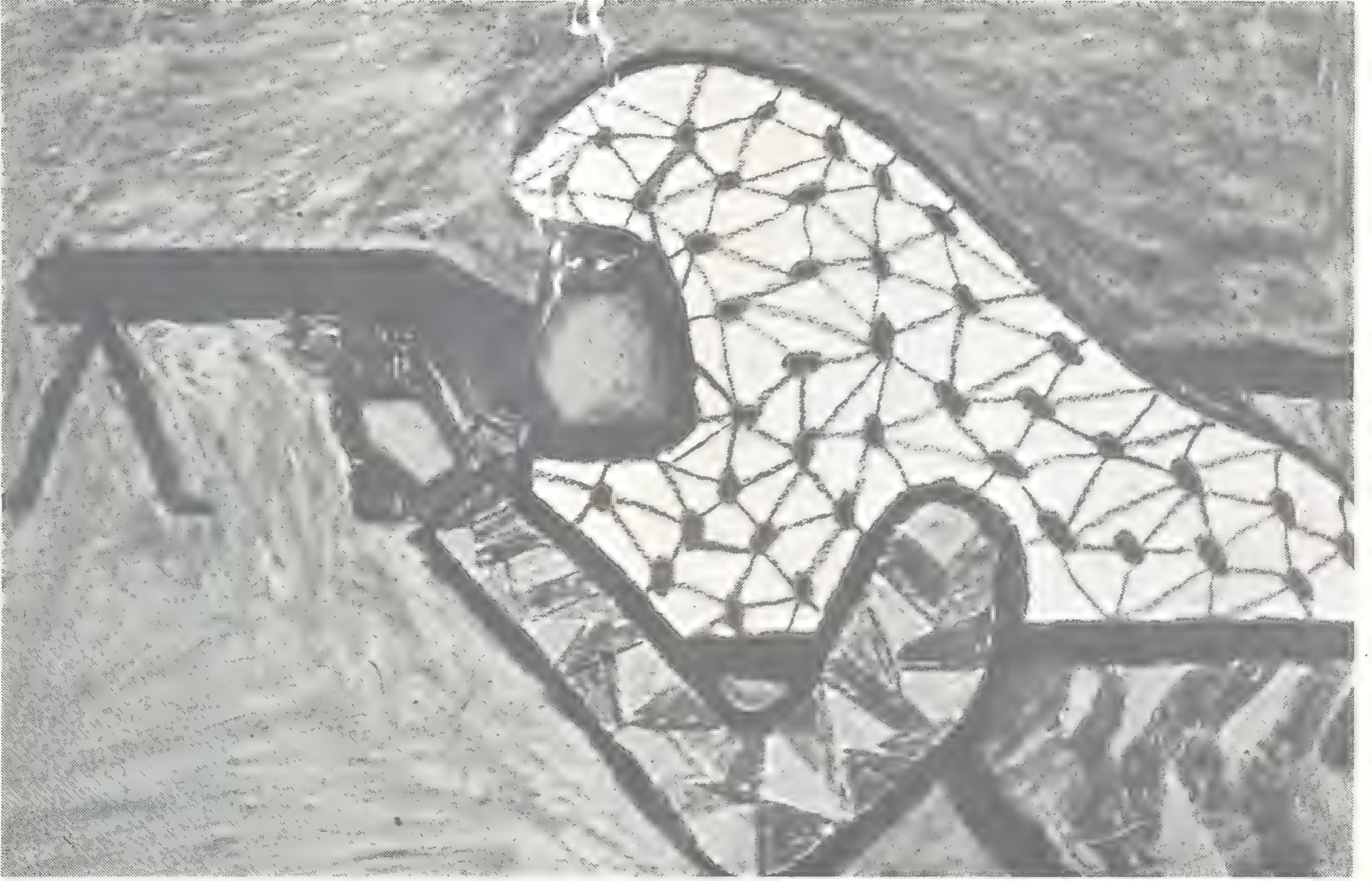
... وبشكل يحقق الاغراء الكامل امر لا بد منه وهذه المواجهة تعني اعادة النظر في اسلوب التربية العصرية مع الاطفال ، في كل مكان ولا بد ان تتضافر جهود الاسرة والمدرسة والمنظمات المعنية بشؤون الاطفال لايجاد حلول جذرية وسريعة لانتقاذ الطفل من هذا الزحف الالكتروني على احساس وعواطف واحلام الطفولة في العالم ولناخذ مثلاً آخر :

أجرت مؤسستان من أكبر مؤسسات الطفولة في العالم مسابقتين في وقت متقارب : المسابقة الاولى : كيف ارى العالم عام /٢٠٠٠/ وقد اجرتها مؤسسة غربية والمسابقة الثانية : كيف ارى بيتنا وقريتنا ومدينتنا اجرتها مؤسسة شنكار الهندية المعروفة ، ماذا كانت النتيجة ؟

في المسابقة الاولى لاحظ العلماء والدارسون ان اطفال العالم انشغلوا في تقليد ونقل الرسوم والصور والرموز التي يسمعونها عن القمر وعن غزو الفضاء وعن

ان هذا العالم الجديد ، هذا العالم الالكتروني المعقد ، هذا العالم الالي ، والذي يشغل الانسان بكل معنى الكلمة عالم خطر على اطفالنا ، عالم يعود الاطفال على الكسل ، وعلى عدم التفكير الا باتجاه واحد ، عالم التراخي والاعتماد على الغير ، وعلى سبيل المثال نأخذ مسلسل (غران دايزر) عالم سحري : خيالي ، ممتع ، يفرغ لدى اطفالنا كل الميول العدوانية ، وحب السيطرة ، وحب التفوق ، وحب الانتصار الكاسح ! ويحقق لديهم الصورة الخيالية التي يتمنون ان يعيشوها هم في حياتهم : ... اي ان المسلسل يفكر عنهم بالدور المطلوب نيابة عنهم .. وبالتالي يشل حركة تفكيرهم ويجعلهم ادوات جامدة بين يديه ! والسؤال الاهم الان : كيف ستخلق مواهب وفروق فردية وانت تعيش هذا العالم الذي يلغي الشخصية الفردية ويجعلك « اداة تلقي » وليس « اداة عطاء وخلق » .

ان مواجهة هذه الاخطار التي تزداد يوما بعد يوم



المقاتل

التخيلات الممكنة لحركة الحياة على الارض بعد ربع قرن من الان !

وتوصل الجميع الى ان الاطفال بشكل عام الفوا دور الانسان الحقيقي ، وركزوا على سيطرة واهمية الالة على حياتنا في المستقبل .

حتى الطعام اصبح يعطى على طريقة (حبة الاسبرين) فهو وصفة علمية لا اكثر .

ولم يعد للانسان وقت للتأمل ، بل الوقت كله من اجل مزيد من الاختراع ومن اجل مزيد من الدفاع عن النفس والانتصار على العدو المفترض ! وباجهزة حربية تعتمد الاشعة ، والضوء في القتل والتدمير ! وكلما كان السلاح اكثر فتكا كلما كان الانتصار اكثر روعة .

بينما التجربة الثانية التي طرحها مسابقة (شنكارا) ركزت على البيئة في البيت والقرية والمدينة وماذا كانت النتيجة ايضا ؟

كانت رسوم الاطفال المشتركة في هذه المسابقة تؤكد على شيء هام جدا وواضح جدا : هو (الحب) حب الانسان لمنزله ، لقريته لمدينته ، وبشكل اعم نقول : لوطنه .

ان اكثر اطفال العالم الذين اشتركوا في هذه المسابقة كان كل همهم ان يركزوا على جمالية البيت ، وجمالية القرية ، وجمالية المدينة التي يعيشون فيها ، كأنهم يقولون لنا : انها حياتنا الجميلة ونحن نحرس على زيادة تجميلها ، وهي هويتنا القومية الخاصة بنا . وهذا جانب اخر هام من نتائج هاتين المسابقتين :

الاولى : الفت الهوية القومية ، الفت الفروق الفردية في توضيح المضمون الواحد ، الفت شخصية الطفل واختلاف هذه الشخصية من بلد لآخر .

بينما المسابقة الثانية مسابقة البيت والقرية والمدينة ، اكدت الهوية القومية لكل طفل ، اكدت الشخصية الفردية لكل طفل واعطت المضمون المطلوب



عدوات

هي نفسها التي ظهرت وبشكل مرضي في مسلسلات (غران دايزر) وغيرها من افلام السيطرة والرعب والانتصار الخيالي الذي يعتمد على القوة الخارقة ! تعتمد على السوبرمان .

وهي نفسها مطروحة بشكل مشوه من ناحية اخرى فلولا الالة الحديثة الالكترونية التي بين يدي بطل المسلسل ، لما استطاع ان يتفوق وان ينتصر انه اذن ليس اكثر من اداة تنفيذ بدقة تعاليم مكتوبة ، لتحقيق القتل والتدمير للآخرين .

حتى صورة « الانا » هنا جاءت مشوهة ، و الذات اصبحت جزءا من اضرار يمكن لاي ابله ، او مفرور او معتوه او مريض ان يضبط عليها بالصدفة لتتحول الى طاقة قاتلة للجميع بما فيهم الشخص نفسه الذي ضغط على الزر دون ان يدري ماذا يفعل .

هذا لا شك الغاء حقيقي للانسان ، في اجمل معطياته الابداعية ، والشخصية ، والفردية اذا صح

من خلال التركيز على مفاهيم وقيم بسيطة تعتمد على التأمل فيما حولنا ، وتعتمد على لفت النظر الى حب ما حولنا ، دون اي اثاره مفتعلة ، ودون اي خيال محرض بطريقة الية او الكترونية اي بطريقة قسرية .

والسؤال الجديد الذي يطرح نفسه علينا هنا هو كيف نعمق مشاعر اطفالنا باتجاه الانسان والارض والوطن والقومية ، دون ان نقول لهم ذلك بشكل مباشر ودون ان نطلب ذلك بشكل مباشر .

ان اخطر ما يواجه الشباب في حياتهم العملية بعد خروجهم ولاول مرة من المدرسة ، هو البحث عن الذات ، وهناك فرق كبير بين ان نبحث عن ذاتنا ، على حساب تحطيم الآخرين ، وبين ان نؤكد ذاتنا من خلال خدمة الآخرين ورعايتهم والحفاظ على مصالحهم وتحقيق حاجاتهم .

هذه الذات التي نسميها في علم النفس « الانا »



مقاتلوت

التعبير وتحويله الى مجرد اداة منفذة ، لا اكثر ولا اقل .

واذا عدنا لتساؤلنا الذي طرحناه في بداية هذه الدراسة حول الاسلوب او الطريقة التي يمكن ان نتبعها في التمييز بين الجيد وغير الجيد في فنون الاطفال ، نجد انفسنا امام طريق مسدود اذا اكتفينا بتجربة كيف ارى العالم عام ٢٠٠٠ حيث نفاجا بالتشابه في الافكار والتشابه في المعالجة والتشابه في اللون الا ما ندر طبعاً .

نحن نحرض على ترسيخ قيم ثابتة في فنون الاطفال تعتمد اول ما تعتمد على القيم الاخلاقية والتربوية والوطنية والقومية ، نريدها ان تأتي بشكل تلقائي وعفوي مثل فن الطفل نفسه ، لا نريد لها الاكراه ، ولا نريد لها التوجيه المباشر .

وهذا هو الطريق الاسلام للوصول الى فن هادف ، الى فن ملتزم ، الى فن يعكس امالنا ويجسد طموحاتنا بكل صدق وبكل حيوية .
ويبقى التساؤل مطروحا حول اسلوب التمييز بين العمل الفني الجيد وبين العمل الفني غير الجيد في مجال الطفولة ؟
والحقيقة ان العلماء والباحثين ، اختلفوا كثيراً في تحديد اسس ثابتة للتقويم في مجال فنون الاطفال ولكنهم ، اكدوا على بعض المفاهيم التي لا يمكن لاثنيين ان يختلفوا عليها ومنها :

أولاً : ان يكون العمل المنجز من انتاج الطفل فعلاً ، اي لا يكون الطفل لقد لجأ الى الخدعة (اي الكذب) في عرض عمل ليس له ، وكذلك لا يسرق جهد غيره فينسبه الى نفسه ، وفنون الاطفال لها مؤشرات



فلسفـة

وأعماله الفنية هذه الجراءة في تناول الاشكال والالوان وحتى المفاهيم ، بشكل لا نستطيع نحن الكبار تناولها .
 رابعا : ان اختلاف النسب الطبيعية وعدم الاحساس بالحجوم والمنظور الهندسي او الهوائي وعدم الاعتماد على الالوان الطبيعية المألوفة للواقع ، كل ذلك من اهم الصفات التي تميز اللوحة الفنية الجيدة لطفل يعيش طفولته بشكل طبيعي .
 خامسا : من المفيد جدا ان تؤكد ان اللوحة الناقصة ، لوحة لا تدخل في حساباتنا ، ولا نعتبرها لوحة بالمعنى المطلوب ، ولا يمكن ان تقبل بتقويمها ، لسببين الاول تربوي تؤكد عليه دائما وهو ان الذي يبدأ شيئا يجب ان يكمله حتى نهايته ، اي تشجيع الطفل ان يثابر والا يمل وان يستمر حتى النهاية في اي عمل يقوم به .

معروفة ، من حيث ادراك النسب والاشكال والابعاد والالوان والخطوط الى اخر ما هنالك من ميزات لفنون الاطفال .

ثانيا : ان يكون العمل الفني المنجز فيه عفوية الاطفال ، وليس فيه قيود القيم والمفاهيم التقليدية المتبعة في التصوير الزيتي أو المائي أو الفواش من تناسب وانسجام وعلاقات لونية (اي ان تظهر في العمل الفني نفسه حرية) الطفولة وبساطة الاشكال والالوان بعيدة عن الافعال) .

ثالثا : هذه الحرية توصلنا الى الجراءة التي يعيشها الطفل أثناء معالجته لمشكلة الالوان والخطوط والاشكال ان الطفل الذي يعيش طفولته بحق (اي التوازي بين العمر العقلي للطفل والعمر الزمني) تظهر بلوحاته



الاشجار المقطوعة

التشكيلية والجمالية تماما ، وتمنع تماسكه ، وتغير هويته الاصلية في ايجاد عنصر جمالي يطوعه الطفل كما يشاء .

سابعا : موضوع استخدام ادوات معينة في العمل الفني التشكيلي هذا الامر يقسم الى قسمين : ففي مجال التصوير الزيتي او المائي او الفواش نفضل الا نستخدم المسطرة او اي اداة هندسية حتى لا يفقد الطفل عفويته واحساسه بالاشكال ، وبالتالي حتى لا يعتمد على اي اداة خارجية للتعبير عن مشاعره ، كما ان اي اداة قاسية او حادة او هندسية ، تحول عمله من شكل عفوي الى شكل هندسي ، وهذا غير مطلوب في هذا المجال .

بينما في الاتجاه الاخر نسمح باستخدام الاداة

والسبب الثاني سبب فني تشكيلي ، وهو ان العمل الفني الناقص لا يسمى عملا فنيا بالاصل لانه ناقص ويحتاج الى لون او خط او أي عنصر من عناصر التكوين الاساسية .

سادسا : نحرص على النظافة التامة في اعمال الاطفال سواء في الرسم او النحت او اي شكل من اشكال التعبير التشكيلي او التطبيقي وذلك لاسباب تربوية ايضا وتشكيلية ايضا ، فاللوحة القدرة تعكس قيما اخلاقية وتربوية مختلفة ، وكذلك تضيع قيما تشكيلية جيدة من خلال قذارة اللون او قذارة الورقة نفسها ، او قذارة المادة الخام المستخدمة .

فالصلصال مثلا اذا دخل اليه التراب او القش او نشارة الخشب ، او أي مادة اخرى تفقده قيمته

الهندسية المعينة وذلك في مجال الاعمال الفنية الزخرفية او في مجال الفنون التطبيقية ، اي في مجال العمل الذي يعتمد على التكرار ، وعلى التناظر ، وعلى اعداد مجموعة عناصر متشابهة ، او وحدات زخرفية متكررة ، وهذا هو الفرق الحقيقي بين الابداع الذي لا يأتي الا مرة واحدة ، وبين الخبرة التقنية الالية التي تتكرر في الفنون الزخرفية ، وفي الفنون التطبيقية وفي الصناعات بشكل عام .

ثامنا : نفضل باستمرار ان نذكر بضرورة ترك الاطفال يرسمون باللون مباشرة دون اللجوء الى استخدام القلم الرصاص او המחاة وذلك ليتعود على تحمل المسؤولية لوحدهم ليعتمدوا على انفسهم في مواجهة المساحة البيضاء التي امامهم ، بينما لو تركوا يرسمون بالقلم الرصاص ليشعروا بالطمأنينة ، والاعتماد على המחاة بكل لحظة ، لتغير ملامح ما قد رسموا ، بينما عندما يرسمون باللون مباشرة ، يشعرون بمزيد من الجدية وبمزيد من المسؤولية ، وان الخطأ هنا قد لا يصحح بالمحاة ، لذلك نجد نتائج ذلك واضحة في ترسيخ مبدأ الجراءة وانهاء التردد لدى الاطفال من خلال عدم اعتمادهم على המחاة والقلم الرصاص .

تاسعا : نحن لا نقبل ان تظهر في رسوم واعمال الاطفال ظاهرة التفوق بين العمر العقلي والعمر الزمني ففي هذه الحالة يعاد النظر في التقويم على أساس التفريق بين المهارة والابداع ، فالمهارة تعني الخبرة المكتسبة الطويلة ، والتي تعني في شكل من اشكالها التكرار .

والتقليد ، والحفظ المسبق ، كالطفل الذي يقلد رسم الكبار ، ويحفظ شكلا معيناً من اشكال الاشجار والجبال والبيوت كما تعلمها من اساتذته ، او كما رآها في صورة معينة ، لانقبل للطفل ان يتجمد او يتوقع ضمن اطار يقتل ابداعه ويقتل مواهبه ويجعله مجرد مقلد حتى لو كان هذا التقليد رائعا وجيدا .

اننا نصر وباستمرار ان نسبر اغوار الطفولة الحقيقية ان نتعرف الى حقيقة الطفل من الداخل بكل صدق وبكل عفوية ، وبكل بساطة .. ودون اي تأثيرات خارجية .

اننا نريد ان نكتشف واقع هذا الطفل .. ومرد كل ذلك ان فنون الاطفال في دراساتها ليست غايتها المنشودة ، وانما هي وسيلة لمعرفة واقع الطفل وحقيقة معاناته وظروفه الاجتماعية والنفسية والاخلاقية ، ومعرفة طموحاته واحلامه ورغباته وموقفه من بيئته ومن مجتمعه ومن حياته كلها ... كل ذلك لنستعين بهذه المعطيات في التوجيه الصحيح ، وفي التربية الهادفة العصرية والمثالية التي نطمح اليها .

لذلك نرفض اي مؤثرات خارجية ، او اي مهارات مكتسبة ، او محفوظة ، لانها لا تعكس لنا حقيقة هذا الطفل ، بل تخفي وراءها ما قد تم من تعليم مفتعل له ليكون مثل الكبار ، اي ليكون عمره الزمني ، وهذا ليس له علاقة بحقيقة الطفولة ومشكلاتها العديدة ، بل تعطل عملية البحث في مجالات التربية المختلفة .

ان مهمتنا في الواقع ليست مقتصرة على رعاية فن الطفل وليست مقصورة على دفع الاسرة الى الاهتمام بفنون الاطفال والى محاولة فهم هذه الفنون والعمل على قراءتها .

ان من اصعب المهام المطلوبة منا هي : ان نعود اطفالنا ان يقرأوا لوحاتهم ، ان نأخذ بيدهم ليعرفوا قيمة عملهم الفني ، ان نعلمهم ان هذا الشيء الذي يرسمونه ، له قيمة وله اهمية ، وله مردود حضاري وانساني وتربوي .. ان هذه المسألة تحتاج منا الى مضاعفة الجهد كثيرا ، لان الوصول اليها يعني ان الطفل اصبح يدرك اهمية ما يعمل ، وفي هذه الحال يكون ، اقباله عليها باهتمام اكثر وبمسؤولية اكثر وبشعور من الحب والسعادة اكثر .

وبالتالي نصل الى هدف تربوي بعيد ، ان نعلم اطفالنا بأن ما ننتجه شيء مقدس ، جدير بالاحترام ، والتقدير والحفظ والرعاية ، وكلما جودنا في العمل كلما كان هذا العمل جديرا بالحفظ والرعاية والاهتمام منا اولا ان معرفة قراءة اللوحة من قبل الطفل نفسه يعني ان الطفل بدأ يشعر بوجوده وكيانه ، وبالتالي يحاول بشكل من الاشكال ان يؤكد ملامح هذه الخصوصية بمزيد من الدأب والعمل والتجويد وهذا يوصلنا الى ما يلي :

ان الطفل يبدأ يعطينا فكرة اوضح عن معاناته وعن مشاكله وعن ماضيه وعن احلامه ومستقبله ، اذن تتحول قراراتنا هنا الى قراءة هذا الطفل ماضيه وواقعه واحلامه وطموحاته وهذا بالنسبة لنا مؤشر هام في تحديد مصير هذا الطفل ومستقبله .

من هنا تزداد المسؤولية في فهمنا وقراءتنا لفنون الاطفال هذه الفنون التي نعتبرها باستمرار انها الوسيلة الانجع للوصول الى الطفل نفسه .

الى ظروفه والى بيئته والى حياته كلها وكلما عرفنا المشكلة كلما استطعنا ان نشخص العلاج ، وكلما كنا صادقين وجادين في التأمل في فن الطفل ، كلما أحبنا الطفل ووثق بنا واعطانا كل ما عنده ، كل شيء ، بدون اي حواجز وبدون اي عوائق ، عندها نقول : اننا ربحنا هذا الطفل الى جانبنا ، ربحنا جيلا بكامله ، جيلا معافى من التشوه النفسي ، جيلا نتأمل من خلاله مستقبلا لهذه الامة المناضلة بحق .

أهمية فن الطفل فنيًا اجتماعيًا وتربويًا

طارق الشريف

لقد تزايدت أهمية (فن الاطفال) في هذا القرن ، ورافقته مع تطور الفنون التشكيلية وماشده علم النفس والتربية من تقدم ، بحيث أصبح هذا الفن يتمتع بمنزلة هامة على عدة مستويات ، مستوى التعبير الفني ، فهو مصدر هام من مصادر الفن التشكيلي المعاصر ، وهو الشاهد الصادق على حقائق اجتماعية ونفسية يقدمها الطفل لنا ، عبر تعبيره ، ويمكن ان تساعدنا هذه الحقائق على فهم الطفل ، وتقويمه عبر التربية ، وعلى فهم الواقع الذي يعيشه الطفل . ولهذا أصبح (فن الاطفال) احد اهم اشكال التعبير التي حظيت بالاهتمام ، وبالدراسات لما لهذا الفن من دور كبير مؤثر على عدة مستويات وابعاد ، سواء كانت هذه الابعاد فنية او اجتماعية او تربوية او نفسية .

ولم يكن ذلك ممكنا ، الا حين بدا النقد الفني المعاصر يعترف بالفنون المختلفة للشعوب ، وباشكال التعبير المتنوعة ، سواء اكانت ساذجة او بدائية ، طفولية او عفوية ، ينتجها المواطن السوي او الطفل او المتخلف عقليا وسواء انتجت عن قصد واضح ، او بدون قصد او تعمد .

وقد حصل تبدل جذري في مفهوم الفن ، وتوسع في دلالاته ، فلم يعد الفن يشكل نتاجا محمدا يرتبط بالفن الاوروبي وحده ، وما قدمه لنا من صياغة اكااديمية محددة نجد جذورها في اليونان وعصر النهضة ، بل أصبح التعبير الفني شاملا لكل انتاج انساني ، ضمن الصيغ الفنية وبالمواد التشكيلية والتطبيقية مهما اختلفت اشكالها وصياغاتها .

وبعد ان مرت مرحلة كانت الاوساط النقدية الغربية لا تعترف الا بشكل واحد من التعبير الفني ، هو ارثها الحضاري المرتبط بتراثها الفني ، تطورت النظريات ، وشملت فنون كل الشعوب ، على اختلاف انماط تطورها وصيغها ، وتبدل الاشكال فيها ، وهكذا ضم الفن اليه مئات الصياغات وتبدلت النظرة الى تعبير الطفل ، والبدائي ، والساذج ، وما يصيغه لنا هؤلاء من اشكال ، وما يقدموه لنا من تعبير ، وقد تحقق ذلك حين انتشرت فكرة (الحدائة) في الفن التشكيلي ، ووجد (بول كليه) و (السرياليون) و (التجريديون) (التعبيريون) مصادرهم في فنون الاطفال ، وبحث (ماتيس) عن الصياغة الفنية الحديثة في الفن العربي ،



رسم عيد محمد، ٦ سنوات

عصفور و قمر

تخالف الصيغة الاكاديمية التي قدمتها لنا الحضارة الغربية ، وهكذا يمكن ان يصبح للفن الافريقي الذي يجد شكلا قد يكون بشعا من التعبير وأهميته لا تقل عن تمجيد اليونان لفينوس او لابلو .
وبالتالي اعترف النقاد بفن الاطفال ، واعتبروه يمثل نمطا من التعبير الفني ، له خصوصيته مثل اشكال التعبير الاخرى التي مارسها الانسان البدائي والسادج او المتخلف عقليا ، او حتى مثل الانماط التي قدمها لنا فنانون يتمتعون بقدر من الوعي ، لكنهم وجدوا ان تقديم فن كفن الاطفال ، وبسذاجة وبساطة كسذاجتهم يمكن الفنان من الوصول الى اشكال اكثر تلقائية

واكتشف (بيكاسو) الفن الزنجي ، فأخذ عنه ، ومجد الفنانين ، الفنان الساذج (روسو) وبدأت الدراسات تتناول فنون الشعوب المختلفة في افريقيا السوداء ، وفي الراحل السابقة لقدم كولومبس) الى امريكا ، او فنون المكسيك في حضارة المايا والازتك ، ودرست فنون (البرابرة) وفنون الاقوام البدائية ، في افريقيا الجنوبية ، وكذلك اشكال التعبير الفني التي تركها سكان الكهوف في العصر الحجري القديم ، واثبتت هذه الدراسات ان الفن متعدد اشكال التعبير ، حسب الشعوب والحضارات ، وحسب التطور وان على النقد المعاصر الاعتراف بجميع انماط التعبير الفنية التي قد



فصف جوي

الحضارة الحديثة من انماط معقدة ومن اشكال ، وما تخلقه في نفوس الناس من مركبات نقص وتعقيدات . ولهذا يمكن أن نجد في كثير من التجارب الفنية المعاصرة ، شكلا من التعبير يوازي ما يقدمه الطفل ، ويحاكي الساذج ، ويتماش مع نظرة البدائي للحياة والفن ، وان حلم (الفنان - الواعي) أن يكون طفلا بريئا في سذاجته أو بدائيا في أسلوب تعامله مع الاشجار والحيوانات .

وتحدث الرومانتيكيون عن فن خيالي ، ووجدوه في فن الطفل مجسدا ، وألح السيرياليون على شكل تعبير فني هو بين الوعي واللاوعي ، سبقهم الطفل اليه ، وقدم لنا التجريديون التعبيريون صياغات قد

واصلة ويعكس لنا عاله الذاتي بكل خصوصيته . واعترف الفنانون ، بفن الاطفال واعتبره كثيرون اكثر الفنون تلقائية وعفوية ، يعبر فيها الطفل بكل بساطة ، وبدون قيود ، ويقدم لنا نفسيته ومشاعره باللون ، وهكذا تعلق بعض الفنانين بفن الاطفال ، وقالوا عنه انه الفن الذي يحلم الفنان الواعي بالوصول اليه ، انه الفن التشكيلي في أرقى اشكاله ، ويعكس لنا التعبير في أبسط صورة ، انه فن بعيد عن الزيف اذا نجح عن صدق انه البراءة في مقابل التزييف ، والبساطة مقابل التعقيد ، انه الفن المباشر الذي لم تبدله الحضارة والعودة الى الحلم القديم للانسان ، بأن يعود الى عصر الطفولة والسذاجة ، متخلصا من كل العقد وما تبثه

امتلاء بشاعرية كبيرة بعيدا عن التجربة العقلية التي
تضبط الامور ، وتجعلها متوازنة .

لقد كان الفنان (فان غوغ) لا يرسم الا اذا جال في
الحقول ، وعاد مشبعاً باللون ، وهو يفرغ شعوره على
الورق تلقائياً ، وبشكل مباشر حتى يستطيع ان يرسم
بأحاسيسه ، ويقدم حياته قطعاً على الورق انه / يرسم
بدمه / كما كان يقول .

أهم خصائص فن الطفل :

واذا عدنا الى رسوم الاطفال وحاولنا ان نستخلص
بعض ميزاتها وخصائصها الاساسية التي ذكرها النقاد
نجد أنفسنا أمام عدة ميزات فنية هامة :

أولاً : التسطيح :

فالطفل يحور الفراغ في اللوحة الى سطوح ومساحات ،
دون عناية بالابعاد ودون اهتمام بها ، وتساعد هذه
السطوح على التعبير .

ثانياً : الاختزال :

فالطفل يختزل كثير من العناصر من المشهد الذي
يقدمه ليركز على عدة عناصر هامة في نظره .

ثالثاً : التماكن :

فهو يسعى الى جمع عدة أشياء من امكنة مختلفة
في حيز واحد ، ولا يرضى بوحدة المكان الفيزيائي
التقليدي .

رابعاً : التزامن :

فهو يقدم لنا عناصر من ازمان مختلفة ضمن لوحة
واحدة ، وهذا لا يتفق مع وحدة الزمن في العمل
الفني التقليدي .

خامساً : التحوير :

انه يحور المشاهد ، ويبدل مواضع الاشياء ،
ويبدل حسب خياله وتصوراته .

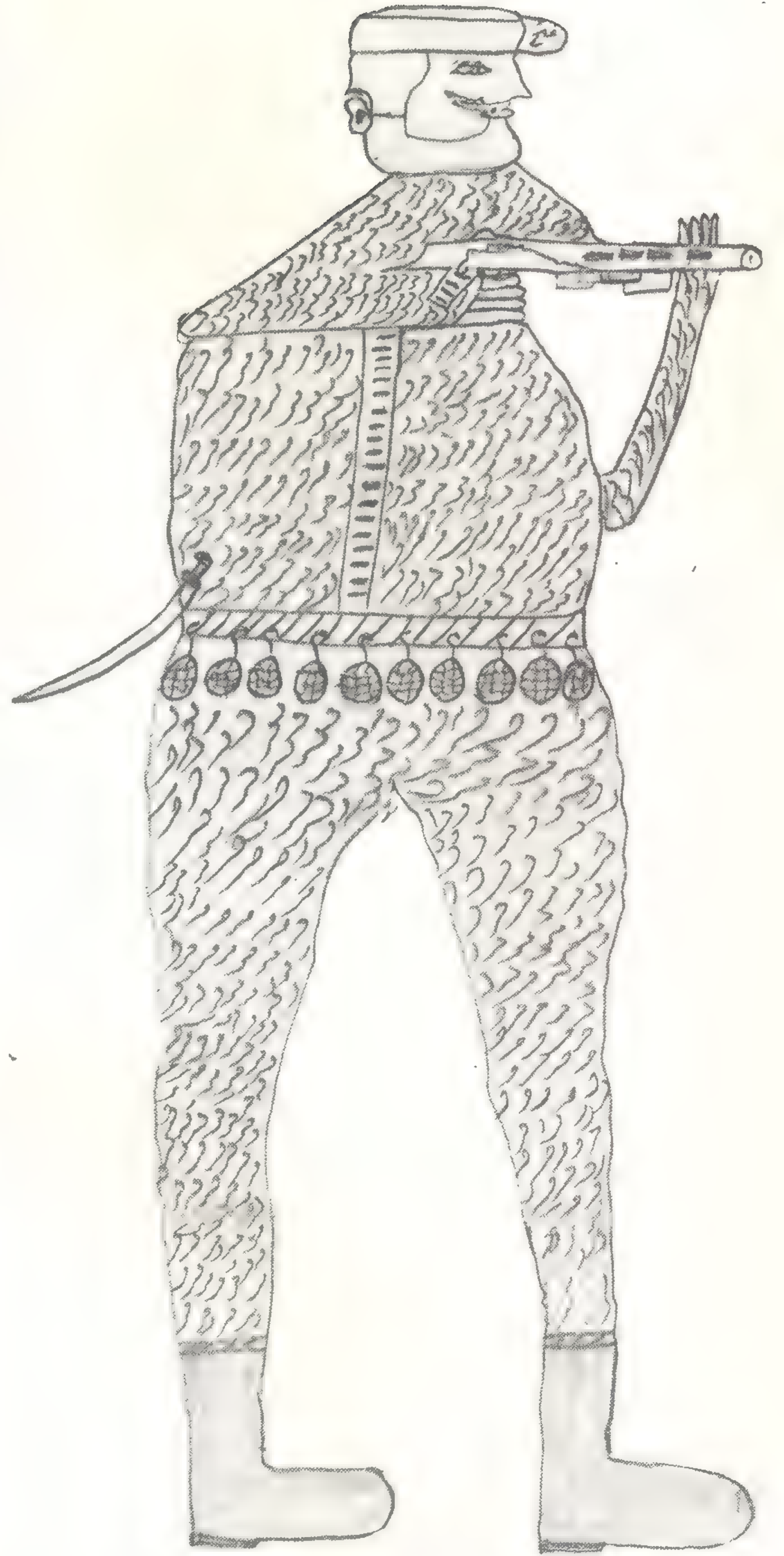
سادساً : الرمز :

الطفل يلجأ الى رموز خاصة به ، ليعبر بها ، ولكل
طفل رموزه ، وهذه الرموز لونية وشكلية وتخص كل
طفل ، أو كل عمل احياناً ، ولا يمكن أن تفهم هذه
الرموز الا اذا نوقشت معه كي يفك لنا لغزها .

سابعاً : الشفافية :

فهو يقدم لنا الاشياء المختلفة وراء أو داخل البيت ،
دون أن تمنعه الجدران من تحقيق ذلك ، لان الهدف
هو الوصول الى التعبير عن هذه الاشياء .

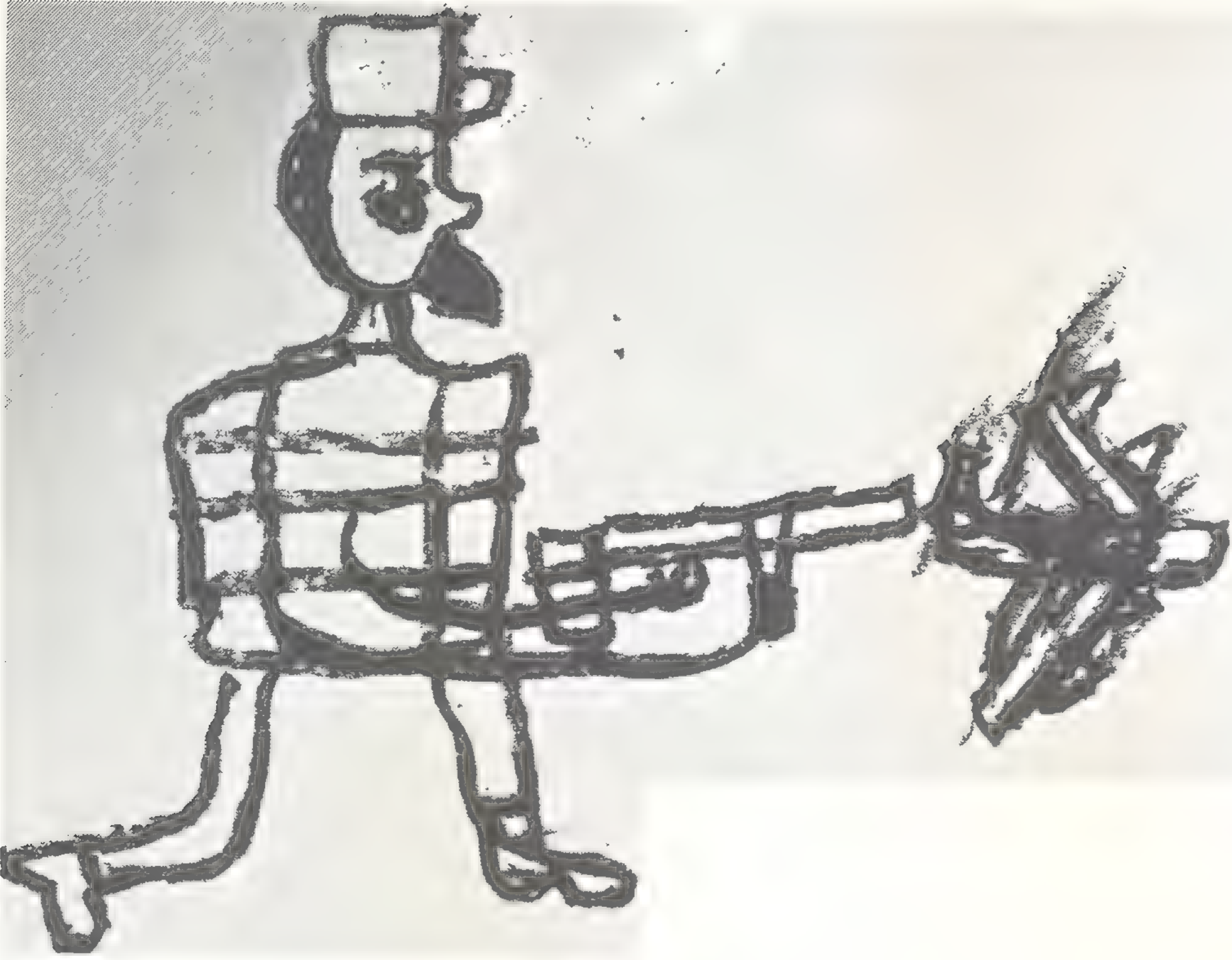
واذا عدنا الى تجارب الفن المعاصر على اختلاف
صوره نجد ان (فن الطفل) يلتقي مع (الفن الحديث)
في جميع هذه الخصائص ، وهو يلتقي مع فنون الشعوب
البداية ، ويلتقي مع انماط التعبير التي ابتكرها
الفنانون العرب الذين رسموا لنا المنمنمات الشهيرة ،
وابدعوا فيها ، وقدموا لنا الاختزال والتسطيح والتزامن
والتماكن والتحوير والرموز والشفافية ضمن تجاربهم



مقاتل

نجدها أكثر صدقاً في فن الطفل .

ويحدثنا تاريخ الفن المعاصر عن تيار فني اتخذ
من كلمة (كوبرا) اسماً له ، وهو فن لا يختلف عن فن
الطفل ، وعن صياغته للأشكال ، أو عن تعبيره الرمزي
باللون ، وعن لفته الفنية الخاصة المتميزة وهكذا
شهد التطور المعاصر في الفن ، صياغة فنية تعبيرية ،
يحرك الفنان يده فيها على الورقة بعفوية شديدة بعد
لحظة من لحظات الامتلاء ، ويفرغ ما كان يحس به من



« فدائي بصطاد طيارة »

رسم سعود خليل ، ١٠ سنوات .

المعدة لهم ، وهذا يعني أن فن الطفل لا يمكن أن تطبق عليه المفاهيم التي نستخدمها ، حين نتحدث عن الفنون الأخرى التي ينتجها الفنانون ، وأن علينا أن نوجد الأساليب التربوية التي تساعدنا على تقويم فن الأطفال ، بروح جديدة تختلف عن أساليب تعليم الكبار » .

ويتفق هذا مع ضرورة إعادة النظر للأسس الأكاديمية الواحدة علينا مع ما وفد من أساليب تعليمية ، فقد أخذناها واعتبرناها حقائق لا يأتيها الباطل وعمماها على كل مستويات التعليم والتربية الفنية ، وهذه الأساليب لها علاقة بالنهج الأوربي الأكاديمي وبالمشور الغربي ، وما يحمله من مفاهيم خاصة ، ونظرة متعالية إلى فنون الشعوب الأخرى إذ اعتبر الأوربيون أن كل أنماط التعبير السابقة لليونان ، والتي لا تأخذ بمفاهيم عصر النهضة متخلفة عن مفهوم الفن ، مع أن الدراسات الحديثة ، وتجارب الفنانين المتميزين الغربيين قد أثبتت خطأ هذا الرأي وتهافته ، ولهذا لا يمكننا اعتبار الصيغة الفنية العربية (الأرابسك) تمثل شكلا أدني من الصيغ الغربية ، وكذلك الأمر بالنسبة للفن الياباني أو الفنون الأخرى الأفريقية أو المكسيكية ، أو حتى الفنون الساذجة ، والبدائية وفن الأطفال وهذا يجعلنا نؤكد على حقيقة هامة نلخصها بقولنا :

(أن التعبير عن الفراغ أو الكتلة ، أو عن الشكل

المعروفة ، وهكذا نشعر بأن (فن الطفل) وفق هذه الخصائص التي يتمتع بها ، يملك قدرة على التعبير خاصة به ، وقد لا تتفق هذه القدرة على التعبير مع النمط الواعي الأكاديمي للفن وقد تتعارض معه ، لكنها وسيلة تعبير لا تقل أهمية عنها ، ذلك لأن الطفل لجأ إلى صيغ مختلفة عن النمط الأكاديمي الأوربي ، والتقى مع الصيغ الأخرى للتعبير عند الشعوب الأخرى ، ولهذا لا يقل أهمية عن فنون البالغين ، وله دوره الهام الذي يجب توضيحه ، وذلك عبر المقولة التالية : « أن فن الطفل لا يمثل صيغة متخلفة عن فن الكبار الذين تعلموا الفن عبر أكاديمية تقليدية ولا يقل أهمية عن الفنون الأكثر وعيا للقيم الفنية التقليدية ، فهو - وإن لم يكن يتضمن إدراكا للكتلة والفراغ والمشور وللزمن والمكان ووحدتهما ، أن لم يكن على درجة من الوعي للنسب وللإبعاد التقليدية ، وعلاقات الألوان بمعناها التقليدي - لكنه ابتكر لنفسه فراغا ومساحة ومنظورا وزمانا ومكانا خاصين ، وتصرف في النسب والإبعاد ، وفق رمز معين له معناه ودلالته عنده ، هكذا يصبح فن الطفل له شخصيته المتميزة عن فنون الكبار ولا يجوز اعتباره مرحلة ، ولا يجوز اعتبار شكله التعبيري والرمزي ، صيغة متخلفة عن فن الكبار الواعين لأنه نمط خاص من التعبير يقف على قدم المساواة مع فن الكبار ، ومع الأساليب التعليمية

أو الشخص يمكن أن يتم عبر أشكال شتى لا تحصل ولا يجوز إبقاء هذا التعبير ضمن نمط محدد ، ودائرة مغلقة من الصياغة المحددة ، الموروثة أو الوافدة ، وهكذا يمكن أن يرسم الطفل شخصا بأسلوب معين مفاجيء لنا ، يختلف عن النمط الذي تعودنا عليه ويمكن أن يبتكر ما نعجز عن تقويمه أو توقعه لأنه يتجاوز ما اعتدنا عليه ، ويمكن أن يقدم لنا لغة خاصة لا يمكن حصرها ، ولهذا لا يجوز لنا أن نقولبه ، ضمن مفاهيم محددة من التعليم الأكاديمي ، تصبح عقيمة لأنها توصلنا إلى نمط محدد من الصياغات ، مع أن تاريخ الفن حافل بالأشكال والأنماط المتباينة ويقدم لنا أشكال لا تحصى

لتلخيص انسان ، ورسمه ، ولا يمكن أن نربط الفن بنمط واحد منها ، وهكذا يعلمنا فن الطفل بما يملكه من ابداع ان الفن لغة واسعة التعبير لا محدودة ، عمرها آلاف السنوات وفيها من الاشكال ما لا يقع تحت حصر ، وفي كل يوم يقدم لنا احد الفنانين شكلا جديدا يلخص فيه وجه شخص او شكل او فراغ معين ويبتكر لنا من الرموز ما لا يقع في حدود تصوراتنا ، ان الفن لغة عجيبة لأنها تجمع الماضي بكل موروثاته وتقدم الحضارة ، وتبتكر المستقبل ولهذا فميدان التعبير مفتوح ويجب أن نغذي حس الابداع .

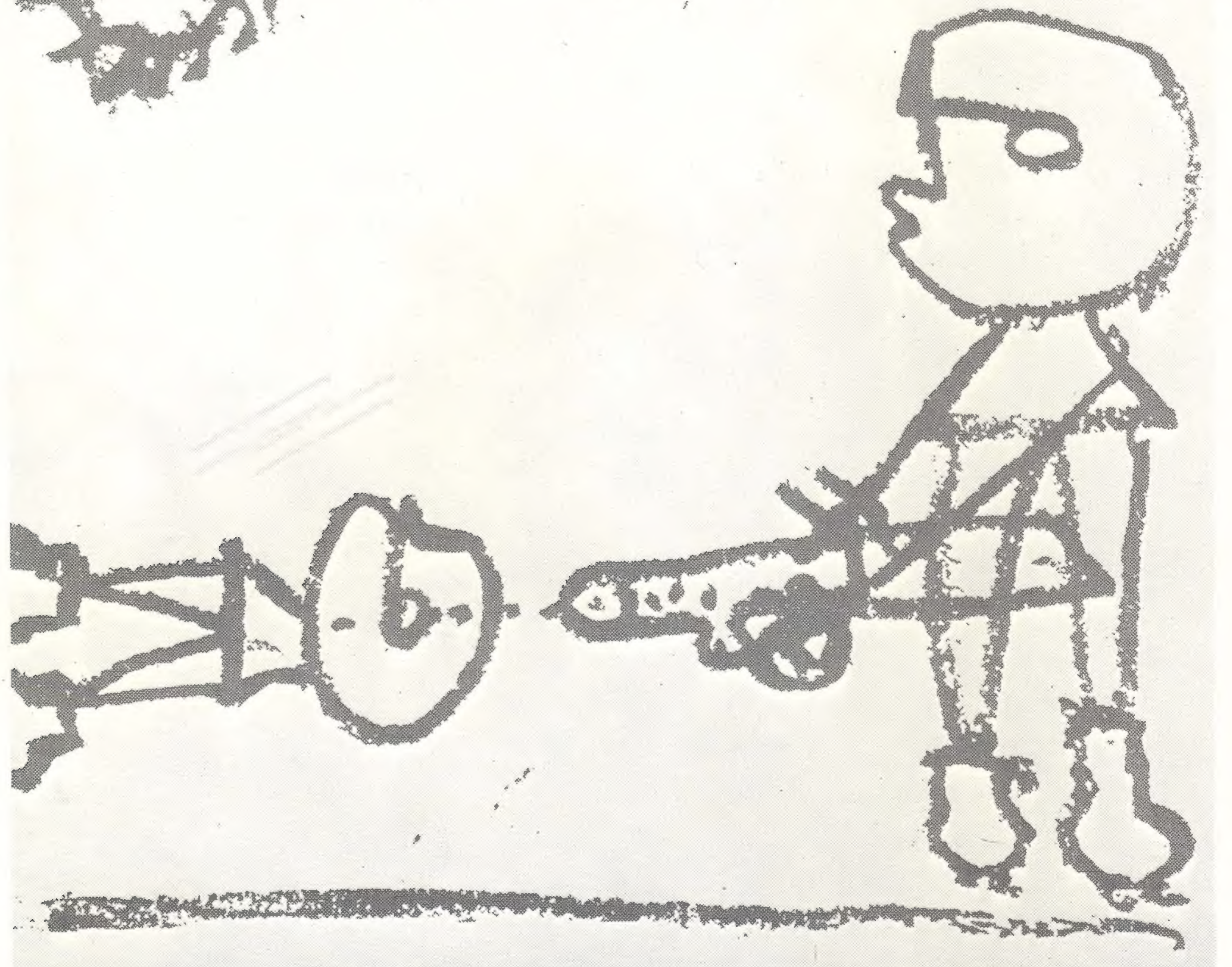
وان هذا التأكيد على أهمية تنمية حس الابداع ، هو نتيجة لما نراه من دراسات موضوعة بين ايدينا حول الفن والتربية ، وحول فنون الاطفال ، ودور التربية الفنية ، نراها قاصرة عن وعي حقيقة هامة ، هي أن فن الطفل ليس مرحلة متخلفة عن فن الكبار وعن الدراسة الأكاديمية التي تهتم بالنسب والمنظور ووحدة الزمان والمكان ، والتي تؤكد على ضرورة انتقال الطفل من مرحلة الطفولة الى المراهقة على نحو يتوازي مع انتقاله من مرحلة الرسم الطفولية الى مرحلة الوعي بالابعاد والنسب ، والتي تربط هذا الانتقال بسن معينة ، وهي تدرج هذا الانتقال ضمن سنوات محدودة ، وبالتالي تؤكد على ناحية هامة ، وهي ان الطفل الذي يترافق وعيه بالنسب والالوان والفراغات ، مع تطور عمره الزمني ، هو متخلف عن اقرانه ، وعلينا ان نفرز فيه النظام الأكاديمي في مرحلة معينة ، وبالتالي لايجوز أن يصل طفل الى السادسة عشر عاما ولا يدرك الشكل ويقدمه لنا ، ولا يهتم بالمنظور ، الى غير ذلك من الامور .

وان تقسيم مراحل نمو التعبير الفني عند الاطفال الى مراحل متميزة تبدأ من مرحلة التخطيط الى مرحلة رمزية تبرز فيها الايجازات الشكلية ، والأنماط المتكررة ، الى ربط بين المراتب والتخطيطات ، ويصل الطفل في المرحلة الثالثة الى مرحلة الرموز الاصطلاحية ، وهي مرحلة يتعلم فيها الطفل ان يلخص خبراته السابقة في اشكال وأنماط يكررها ويعتاد عليها ، ومن ثم تبدأ بعدها عملية تعليم الطفل على اساليب الكبار الأكاديمية ، من نقل الواقع وتسجيله ، والعناية بالنسب والحجوم ، ونسب الاشكال من المظاهر الخارجية . ان هذه الصياغة المتدرجة لنمو فن الطفل قد ترافقت مع محاولة لفرس شيء اساسي هو ان كل مرحلة من المراحل تمثل نمطا متطورا عن المرحلة السابقة



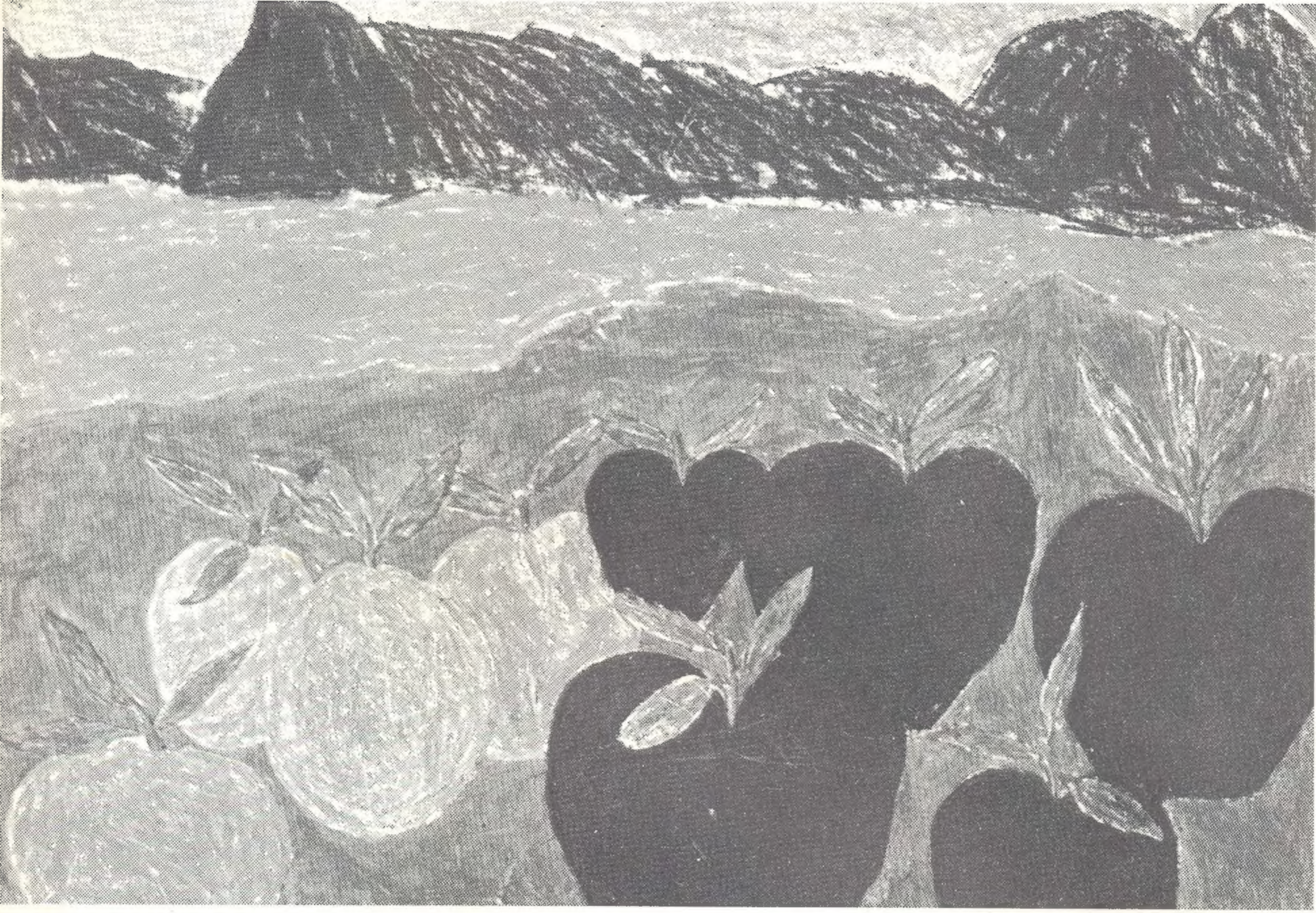
رسم آمنه عبد العفار ١٤ سنة

رسم محمد المحير حبيب فوق الصف الخامس



لها ، وان هدف الرربي ان يسرع انتقال الطفل من مرحلة لمرحلة ، وان يدخل في روع الطفل بشكل مباشر او غير مباشر ان بمقدار ما يتجاوز احداها الى الاخرى ، اذن فهو ينمو نموا طبيعيا ، ويترافق عمره الزمني مع ادراكاته الجمالية ، وتدوقه ، مع ان الشيء الواضح هو ان الطفل في مجال التعبير ، لا يتفق في كل الاحوال مع هذه السلسلة من التدرجات ، وان لكل طفل ادراكاته الخاصة ووعيه بالاشياء ، فقد يصل احد الاطفال الى وعي النسب في مرحلة مبكرة ، وقد يتأخر آخر .
والكن هذا التأخر أو التقدم لا يعني ان احدهما افضل من الآخر ، لان لكل مرحلة منها الخاص ولكل تعبير قيمته في ذاته مستقلة عن المراحل الاخرى ، وقد يعطي الطفل في مرحلة التخطيط ما هو اكثر اهمية - من الزاوية الفنية - من انتاج آخر له في مرحلة الايجازات الشكلية ، او في مرحلة الرموز ، او في مراحل اخرى من التي ذكرها علماء تربية الفن .

واعلينا ان تؤكد على حقيقة اخرى هامة يذكرها لنا الدارسون في مجال التربية الفنية ، ويؤكدون على ضرورة دحضها ، لانها أصبحت شائعة كثيرا وهذه الحقيقة تتعلق بتجارب فنية واختبارات نفسية اجراها علماء التربية ، واتوصلوا من خلالها الى فكرة مؤداها : « ان نظام النمو في الرسم ثابت حتى بين الاطفال المتباينين من الناحية الاجتماعية ، وبين مختلف اطفال العالم » ، وبالتالي لا تؤثر الفروق الاجتماعية على تطور التعبير الفني عن الطفل ، ولا تسرعه أو تنقص منه ، ولا يختلف طفل والد في بيئة زراعية عن طفل آخر وجد في بيئة صناعية متطورة ، او ضمن مجتمع متخلف ، ان من الواضح ان هذه الدراسات قد اقتضرت على الصياغات الشكلية لفن الاطفال ، ولم تتعداها الى مضمون الاعمال ، ولا الى عناصر البيئة التي تعطي الطفل نوعا معيناً من الاهتمام وتركز تجاربه على موضوعات ، وتبعده عن اخرى ، ولهذا نحس بأن اكثر



من يافا يبرقأا .. وتفاح

الطفل الذي يعيش في بيئة معينة يكتسب منها بالتأكيد موضوعاته ، ويعكس من خلال هذه الموضوعات أحلامه وأحلام مجتمعه ويقدم بصدق نقد لكثير من السلبيات، وهنا علينا أن نتوقف لنقول : « بأن فن الطفل ليس مجرد شكل يتطور ، بل هو موضوعات يتأثر بالبيئة فيها ، وهو لا يأخذ من البيئة الموضوعات والأحلام بل يأخذ منها بعض أنماط التعبير ، لأن المؤكد أن الطفل الياباني سوف يتأثر بتراث اليابان الفني ، وينطبق ذلك على كل الشعوب ، ولا يمكن أن نعزل فن الطفل عن ذلك التأثير ، الذي يبدو لنا على أنه طبيعي ، وكذلك الحال بالنسبة لطفل يعيش في جو مشمس أو بيئة من الثلوج الدائمة ، لأن لهذه العوامل تأثيرها ، وهي تنفرد فيه تلقائياً لأنه يتلقاها على شكل عفوي » .

وإن أفضل مثل يمكن أن نضربه على ذلك ، ما جمعه السيدة (منى السعودى) من رسوم الأطفال الفلسطينيين في أحد المخيمات ، فبالأكيد انعكست كل أحلام الشعب الفلسطيني في هذه الرسوم ، ولا يمكن الحديث عن فن الأطفال العرب ، أو الفلسطينيين بدون

الدارسين قد أولو عنايتهم للأنماط والأشكال وتطورها، ولم يهتم أحدهم بدور البيئة وتأثيرها وفعالية المرحلة التي يعيشها الطفل ، والتطور الاجتماعي ، الذي تمر به هذه البيئة وبالتالي سوف تتبدل هذه العبارة : لتصبح على النحو التالي :

« ان نظام النمو في الرسم ثابت بين الأطفال مهما كانت مستوياتهم المادية ، لأن ذكاءهم واحد ، ولكن قد تمنع الظروف المادية أحد الأطفال من تلقي التوعية اللازمة ، وقد تقدم البيئة للطفل موضوعات تختلف كلياً عن موضوعات طفل آخر في بيئة أخرى ، أو من طبقة اجتماعية مختلفة ، ولهذا لا يمكن لطفل يعيش في قرية صغيرة في الريف ، أن يرسم الموضوعات التي يرسمها طفل آخر يرى مختلف أشكال التعبير وقد هذب تنويعه ، وقدمت له كل العناصر المساعدة على التفكيح، وهكذا تتأثر فنون الأطفال بالواقع الذي يعيشونه بالتأكيد وتلعب الجوانب الاجتماعية والثقافية أهميتها الكبيرة على أشكال تعبيرهم وعلى موضوعاتهم وأساليبهم، وهذا مؤكد لا يمكن ملاحظته بسهولة ، ولهذا نقول بأن



إمرأة فلسطينية

ربط بين الموضوعات المعالجة وبين البيئة ، وبين تأثير الطفل بهذه البيئة على نحو مباشر وعفوي لا مجال للشك فيه ، بل أننا نستطيع أن نصل إلى نتائج مغايرة لكل الدراسات الشكلية عن « فن الأطفال » إذا اتجهنا إلى البيئات التي تعاني من واقع مؤلم ، أن المؤكد هو أن وعي الطفل قد ازداد وتسارع وانعكس ذلك على أساليبه وعلى موضوعاته وعلى كيفية معالجة هذه الموضوعات ، وعلى رموزه التي تبدو لنا على أنها أكثر حيوية وتعبيراً .

أن فن الطفل اذن محك فعال شديد الحساسية من حيث الموضوعات ، يتأثر الطفل بالبيئة على نحو سريع ، ويقدم ما هو مفاجئ لنا سواء من حيث أشكاله أو من حيث مضمونه ، وهكذا يرشدنا فن الطفل مرة أخرى عبر آنيته التعبيرية ، إلى أن الطفل يستطيع

أن يطرح الموضوعات القومية والانسانية ويقدم لنا المعاناة بأسلوبه الخاص ، فليس (فن الطفل) مجرد شكل متطور من الصياغة يمدحه بعض الفنانين المجريين والتعبيريين ، بل هو يملك قدرة على الوصول إلى تقديم أهم الموضوعات الانسانية بلغة خاصة ، ودون حاجة إلى تعلم وتدريب أكاديمي ، وإلى صياغات متطورة ، لأنه يستطيع أن يعكس قضية شعب عبر رسومه وأشكاله ، أنه النمط الأكثر قدرة من غيره على التلاؤم مع البيئة ، والقادر على استنباط الحلول الشكلية وذلك لأنه على عكس كل أشكال التعبير الحديثة ، لا يريد شكلاً مجرداً أو اختزالاً أو تحويراً بحد ذاته ، بل يريد هنا التحوير وهذه الصيغة الفنية حتى يقدم لنا ما يشغله وبالصيغة المباشرة ، والحلول الخاصة به ، ولهذا فهو الأكثر ارتباطاً بالمجتمع وبمشكلات الإنسان التي يحسها الطفل بصدق ويعكسها .

ان فن اطفال مرحلة ما او تعبير اطفال شعب من فترة معينة ، يقدم لنا شهادة حية عنها عن كل مشكلاتها وعن كل احلامها ، عن كل نقص فيها ، او تزييف ، انه فن الواقع ... رغم انه لا يستخدم الواقعية . وحين يتحدث نقاد الفن عن فن الطفل ، ويحاولون تحليله ومقارنته بفن الكبار يؤكّدون على نقطة هامة ، وهي ان فن الاطفال ليس فناً ، وهذا ما ذكره (هيربرت ريد) في دراسة شهيرة له عن فن الاطفال ، والح عليه (رونه هويج) في كتابه الشهير عن (الفن والانسان) لكن لماذا يقرر الناقدان الشهيران هذا الامر ، ان ذلك يرجع الى عاملين :

اولهما : ان فن الاطفال ليس فناً ، انه فن مرحلة معينة يمر بها كل طفل ، وتنتهي بعدها ، ولهذا لا يمكن ان نجعله فناً له خصائص الفنون ، ولهذا قد يستمر الطفل الموهوب بعد مرحلة الوعي في التعبير الفني عبر الصياغة الفنية وقد لا يستمر ، بل ان قلة من الاطفال حافظوا على صياغتهم الفنية ، حين كبروا ، ولهذا يتعلم الكبار الفن بعد تجاوزهم لمرحلة الطفولة ، وعلى اعتبارها نمطا من التعبير العفوي الذي يغيب بعد زمن . وثانيهما : ان من أهم شروط الفن ان يكون الشخص المنتج للأعمال الفنية واعيا لما يقوم به من تعبير ، ولا يمكن ان تعتبر فنون الاطفال والمتخلفين ، وغيرها فنونا رغم ما تقدمه لنا من موضوعات واشكال فنية متطورة ، ومن حلول تشكيلية متميزة ، لانها فنون لا واعية .

وعلى الرغم من ان الفنانين قد اعتبروا هذا الفن مصدر وحي لهم ، ومصدر الهام استخلصوا منه نتائج مختلفة ، واخذوا عنه اساليب متنوعة وسعت أفق التعبير ، وعلى الرغم من ان الفنان قد بدأ يرفض كثيرا من الاشكال الاكاديمية الواعية ، ويلجأ الى الاشكال الأكثر عفوية في مجالات التعبير الفني المعاصر ، وهكذا نحس بمدى التناقض الذي يقع فيه نقاد الفن حين يساهمون بوعي او دون وعي ، في التقليل من شأن هذا الفن ، وذلك لانهم يتحمسون لكل اشكال الفن اللاواعية التي يقدمها الفنان الواعي يدينون اشكال الفن اللاواعية التي يقدمها طفل ، والتي قد تكون اكثر وعيا من كثير مما نراه اليوم من أعمال فنية ، وهم يقعون في تناقض آخر حين يطلبون من الطفل ان يكون واعيا عارفا بالقواعد الاكاديمية ، ثم يعودون مرة أخرى ليمجدوا اللاوعي في تجارب الفنانين ، وهكذا يطلبون منه ان ينسى ما تعلمه في (فترة الوعي) والانتقال ليعود الى لا وعيه ، ويقدم فنا أصيلا حسب وجهة نظرهم .

واخيرا نحب ان نتساءل بعد ذلك كله ، سؤالا هاما :

— اذا كان فن الاطفال يتمتع بهذه الاهمية سواء من حيث التشكيل او التعبير ، وله هذه القيمة التي ترجع الى ما يحتويه من موضوعات واشكال ، واذا كنا نرى في لغته واساليبه وموضوعاته ما يجعله الفن الاكثر صدقا وتطورا ، والذي يحمل لنا المضمون الانساني عبر اللغة الخاصة ، واذا كنا امام صياغات تفاجئنا ، ومضامين تعكس حقائق الحياة فكيف يكون دور الوجه ، وكيف تكون التربية ناجعة فيه ، ونحن لا نملك أي اساس نبني عليه تقويمنا لعمل الطفل ولا نملك القدرة على الحكم فيه ، وخصوصا حين يكون العمل مبتكرا ومبدعا بروح حية متحفزة ؟

وخصوصا ان علينا ان نقوم بمهمة اعداد جيل جديد عربي بتطلعاته ، تقدمي برؤيته ، ثوري في وسائله لتحقيق ذاته ، وبناء حضارة أمته .

ان من الواضح ان المنطلق الرئيسي لعملنا يجب ان يستهدف عدة نقاط اساسية نحدد وفق ما يلي :

اولا : توفير المواد والتقنيات المساعدة للطفل على التعبير ، وتعليمه وسائل استخدامها دون تدخل في تعبيره .

ثانيا : اكتشاف المواهب الواعدة ورعايتها ، وايجاد المناخ الملائم الحر لها كي تبدع ، دون تحديد لنمط معين من التوجيه مهما كان .

ثالثا : ربط التوجيه بالتذوق الفني وحده الذي يساعد الطفل على تنمية حسه الجمالي ، وبالتالي اعداد البرامج التلفزيونية والكتب والشرائح الملونة التي تثقف ولا تتدخل في حرية التعبير والتي تعطي الطفل سعة الافق والخيال ، وهنا يجب علينا ان نؤكد على أهمية ربط الطفل بتراثه العربي ، وبثقافة أمته ، ومأثورات شعبه الفنية والتشكيلية ، وذلك كي نوطد استمرارية وجودنا الحضاري كأمة عربية لها ماضيها ، وحاضرها ، وهي في سبيل اعداد مستقبلها ، وفنها جزء لا يتجزأ من بحثها عن هوية مستقلة ، وهكذا ننمي فيه روح حب أمته والتعلق بها ، وحب تراثه ، ورؤية مواطن الجمال فيه ، وحب الابداع من خلاله ، وهذا التراث لا يقتصر على ما رسمه الاجداد من فن وما زخرفوه او كتبوه ، بل ما تركوه من قصص يمكن ان تنمي فيهم القيم ، ويترك لهم ان يعبروا عنها بالشكل الذي يريدون .

وحين يتحقق ذلك كله ، وحين نعترف بأهمية فن الطفل ، ونساعده على التفتح نجني من ذلك اشياء كثيرة ، لاننا نقوم باعداد جزء هام من اجزاء شخصية الطفل ، ونزرع فيه التذوق ويتحقق تكامل شخصية هذا الطفل ، وفق الاهداف الاساسية التي نسعى لها حين نقيم المجتمع العربي التقدمي الموحد .